

THEODOR W. ADORNO

ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ

ΘΕΩΡΙΑ





Ὁ Theodor W. Adorno γεννήθηκε στὴ Φραγκφούρτη τὸ 1903. Σπούδασε μουσικὴ, φιλοσοφία καὶ κοινωνικὲς ἐπιστῆμες στὴ Φραγκφούρτη καὶ τὴ Βιέννη. Τὸ 1931 ἀνέ-

λαβε ὑψηλὴ σὺνταξία, πού του ἀφαιρέθηκε τὸ 1933 ἀπὸ τοὺς ναζί. Κατέφυγε τότε στὴν Ἀγγλία, ἀπ' ὅπου ἐπισκεπτόταν τὴ Γερμανία μὲ ψευδώνυμο. Τὸ 1935 παντρεύτηκε τὴν Gretel Karplus. Τὸ 1938 ἐγκαταστάθηκε στὴ Νέα Υόρκη καὶ τὸ 1941 στὸ Λὸς Ἀντζελες, ὅπου ἀνέπτυξε πλούσια συγγραφικὴ, ἐρευνητικὴ καὶ διδακτικὴ δραστηριότητα. Τὸ 1949 ἐπέστρεψε στὴ Φραγκφούρτη, ὅπου καὶ παρέμεινε, μὲ ἐξαίρεση μιὰ σύντομη διαμονή στὶς ΗΠΑ τὴν περίοδο 1952-53. Ἡ συνεργασία του, ἀπὸ τίς ἀρχὲς τῆς δεκαετίας τοῦ '30, μὲ τὸ Ἰνστιτοῦτο Κοινωνικῆς Ἑρευνας τῆς Φραγκφούρτης (στὸ ὁποῖο ἔγινε καθηγητὴς τὸ 1949 καὶ διευθυντὴς τὸ 1956) τὸν ἔκανε γνωστό, μαζί μὲ τὸν φίλο του Max Horkheimer, ὡς πρωτεργάτῃ τῆς Κριτικῆς Θεωρίας καὶ βασικό ἐκπρόσωπο τῆς λεγόμενης Σχολῆς τῆς Φραγκφούρτης. Πέθανε ἀπὸ καρδιακὴ προσβολή στὴν Ἑλβετία τὸ 1969. Κυριότερα ἔργα του εἶναι: *Kierkegaard*, *Διαλεκτικὴ τοῦ διαφωτισμοῦ* (μαζί μὲ τὸν M. Horkheimer), *Minima Moralia*, *Μετακριτικὴ τῆς γνωσιοθεωρίας*, *Τρεῖς μελέτες γιὰ τὸν Χέγκελ*, *Ἰδίωμα τῆς αὐθεντικότητας*, *Κοινωνιολογικά κείμενα*, *Πολιτιστικὴ κριτικὴ καὶ κοινωνία*, *Κριτικά μοτῆλα*, *Σημειώσεις γιὰ τὴ λογοτεχνία*, *Εἰσαγωγή στὴν κοινωνιολογία τῆς μουσικῆς*, *Φιλοσοφία τῆς νέας μουσικῆς*, *Ποιήματα*, *Ἀποφασιστὴς*, *Ἀποφασιστὴς*.

U.S. DEPT. OF AGRICULTURE
BUREAU OF PLANT INDUSTRY

Τίτλος πρωτοτύπου: *Ästhetische Theorie*

© Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970

© για την ελληνική γλώσσα: Ἐκδόσεις Ἀλεξάνδρεια

Ἡ μετάφραση ἔγινε ἀπό τό γερμανικό πρωτότυπο.

Ἡ ἔκδοση αὐτή εἶχε τήν οἰκονομική ὑποστήριξη τοῦ Inter Nationes.

Πρώτη ἔκδοση: Νοέμβριος 2000

ISBN 960-221-196-2

Διορθώσεις: Λευτέρης Ἀναγνώστου

Εὑρετήριο: Ἀγγέλα Ζαχαριάδου, Κώστας Λιβιεράτος

Στοιχειοθεσία, σελιδοποίηση: Ἀγγέλα Ζαχαριάδου

Φίλμ, μοντάζ: Παναγιώτης Κοντομηνᾶς

Ἐκτύπωση: Ἰ. Μπάλτας – Ἐ. Γεωργᾶτος Ο.Ε.

Βιβλιοδεσία: Κ. Δελῆς

e-mail: alexcom@otenet.gr

Κεντρική διάθεση: Σόλωνος 133, 106 77 Ἀθήνα, τηλ. 3806305, 3821813,
fax 3838173

Βιβλιοπωλεῖο στή Στοά τοῦ Βιβλίου: Πεσμαζόγλου 5 / Σταδίου 44,
105 64 Ἀθήνα, τηλ. 3311719

THEODOR W. ADORNO

ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ

Έπιμέλεια πρωτοτύπου
GRETEL ADORNO – ROLF TIEDEMANN

Μετάφραση, σημειώσεις
ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ

Περιεχόμενα

Τέχνη, κοινωνία, αισθητική..... 13

Τό αυτονόητο της τέχνης έχει χαθεί 13 • Κατά του ζητήματος της προέλευσης 13 • Η έμπεριεχόμενη αλήθεια και η ζωή των έργων 15 • Η σχέση μεταξύ της τέχνης και της κοινωνίας 17 • Κριτική της ψυχαναλυτικής θεωρίας της τέχνης 24 • Οί θεωρίες της τέχνης του Kant και του Freud 27 • «Καλλιτεχνική απόλαυση» 33 • Ο αισθητικός ήδονισμός και η ευτυχία της γνώσης 36

Κατάσταση..... 38

Η κατάρρευση των υλικών 38 • Η αποκαλλιτεχνικοποίηση της τέχνης· κριτική της πολιτιστικής βιομηχανίας 39 • Η γλώσσα του πόνου 42 • Η φιλοσοφία της ιστορίας του Νέου 43 • Τό πρόβλημα των σταθερών· πείραμα (I) 50 • Υπεράσπιση των -ισμών 52 • Οί -ισμοί ως έκκοσμικευμένες σχολές 53 • Η κατασκευασσιμότητα και τό τυχαίο· νεωτερικότητα και ποιότητα 55 • «Δεύτερος στοχασμός» 56 • Τό Νέο και η διάρκεια 57 • Η διαλεκτική της ένσωμάτωσης και τό «ύποκειμενικό σημείο» 60 • Τό Νέο, ή ουτοπία, ή αρνητικότητα 65 • Η μοντέρνα τέχνη και η βιομηχανική παραγωγή 67 • Η αισθητική ορθολογικότητα και η κριτική 69 • Ο Κανόνας των απαγορεύσεων 71 • Πείραμα (II)· σοβαρότητα και ανευθυνότητα 74 • Τό ιδανικό του μαύρου 77 • Η σχέση μέ την παράδοση 79 • Υποκειμενικότητα και συλλογικό σώμα 81 • Σολιψισμός, μιμητικό ταμποϋ, ώριμότητα του ενήλικου ανθρώπου 82 • Η «επαγγελματική» γνώση του τεχνίτη 84 • Έκφραση και κατασκευή 85

Οι κατηγορίες του ἄσχημου, τοῦ ὠραίου καί τῆς τεχνικῆς..... 87

Ἡ κατηγορία τοῦ ἄσχημου 87 • Ἡ κοινωνική σκοπιά καί ἡ φιλοσοφία τῆς ἱστορίας τοῦ ἄσχημου 92 • Ἡ ἔννοια τοῦ ὠραίου 96 • Μίμηση καί ὀρθολογικότητα 101 • Ἡ ἔννοια τῆς κατασκευῆς 106 • Τεχνολογία 108 • Ἡ διαλεκτική τοῦ λειτουργισμοῦ 112

Τό ὠραῖο στή φύση..... 114

Ἡ καταδίκη τοῦ ὠραίου στή φύση 114 • Τό ὠραῖο στή φύση ὡς «ἐξοδος» 116 • Τό πολιτιστικά ἀναμορφωμένο τοπίο 118 • Τό ὠραῖο στή φύση καί στήν τέχνη ἀλληλένδετα 120 • Ἡ ἐμπειρία τῆς φύσης ἱστορικά παραμορφωμένη 124 • Ἡ αἰσθητική ἀντίληψη εἶναι ἀναλυτική 126 • Τό ὠραῖο στή φύση ὡς ἀνεσταλμένη ἱστορία 127 • Καθορισμένη ἀκαθοριστία 129 • Ἡ φύση ὡς κρυπτογράφημα τοῦ συμφιλιωμένου κόσμου 132 • Μετακριτική στήν ἐγελιανή κριτική τοῦ ὠραίου στή φύση 134 • Τό πέρασμα ἀπό τό ὠραῖο στή φύση πρὸς τό ὠραῖο στήν τέχνη 138

Τό ὠραῖο στήν τέχνη: «οὐράνιο φαινόμενο», ἐκπνευμάτιση, παραστατικότητα..... 140

Τό «περισσότερο» ὡς φαινομενικότητα 140 • Αἰσθητική ὑπέρβαση καί ἀπομαγικοποίηση 141 • Διαφωτισμός καί ρίγος 142 • Ἡ τέχνη καί τό ξένο πρὸς τήν τέχνη 144 • Τό μή ὑπαρκτό 147 • Ὁ χαρακτήρας εἰκόνας 149 • «Ἐκρηξη» 150 • Τά πνευματικά περιεχόμενα εἶναι συλλογικά 152

Ἡ τέχνη ὡς πνευματικό προϊόν 154 • Ἡ ἐμμονή στό πλαίσιο τῶν ἔργων καί τό ἑτερογενές 157 • Ἡ ἐγελιανή αἰσθητική τοῦ πνεύματος 160 • Ἡ διαλεκτική τῆς ἐκπνευμάτισης 162 • Ἐκπνευμάτιση καί χάος 166 • Ἡ παραστατικότητα τῆς τέχνης εἶναι ἀπορητική 167 • Παραστατικότητα καί ἐννοιολογία· ὕλικός χαρακτήρας 172

Φαινομενικότητα καί ἔκφραση..... 176

Ἡ κρίση τῆς φαινομενικότητας 176 • Φαινομενικότητα, νόημα, «tour de force» 184 • Σωτηρία τῆς φαινομενικότητας· ἁρμονία καί (μουσική) διαφωνία 187 • Ἐκφραση καί (μουσική) διαφωνία 193 • Ὑποκείμενο-ἀντικείμενο καί ἔκφραση 194 • Ἡ ἔκφραση ὡς γλωσσικός χαρακτήρας 196 • Κυριαρχία καί ἐννοιολογική γνώση 197 • Ἐκφραση καί μίμηση 198 • Ἡ διαλεκτική τῆς ἐσωτερικότητας· οἱ ἀπορίες τῆς ἔκφρασης 201

Αἰνιγματικός χαρακτήρας, περιεχόμενο ἀλήθειας, μεταφυσική..... 205

Κριτική καὶ διάσωση τοῦ μύθου 205 • Τό μιμητικό καὶ τό βλακῶδες 206 • Cui bono 208 • Αἰνιγματικός χαρακτήρας καὶ κατανόηση 209 • «Τίποτε δέν μένει ἀμεταμόρφωτο» 213 • Αἶνιγμα, γραφή, ἐρμηνεία 215 • Ἡ ἐρμηνεία ὡς μίμηση 217 • «Φράγμα» 218 • Διακεκομμένη ὑπέρβαση 219 • Αἰνιγματικός χαρακτήρας, περιεχόμενο ἀλήθειας, τό ἀπόλυτο 220

Τό περιεχόμενο ἀλήθειας τῶν ἔργων τέχνης 221 • Τέχνη καὶ φιλοσοφία· τό συλλογικό περιεχόμενο τῆς τέχνης 225 • Ἡ ἀλήθεια ὡς φαινομενικότητα τοῦ μή φαινομενικοῦ 227 • Μιμητική προσαρμογή στόν θάνατο καὶ συμφιλίωση 230 • Μέθεξη στό σκοτεινό 233

Ἐσωτερική συνοχή καὶ νόημα..... 235

Λογικότητα 235 • Λογική, αἰτιότητα, χρόνος 237 • Σκοπιμότητα χωρὶς σκοπό 240 • Μορφή 242 • Μορφή καὶ περιεχόμενο 247 • Ἡ ἔννοια τῆς ἄρθρωσης (I) 250 • Ἡ ἔννοια τοῦ ὕλικου 254 • Ἡ ἔννοια τοῦ θεματικοῦ ὕλικου· πρόθεση καὶ νοηματικό περιεχόμενο 256

Πρόθεση καὶ νόημα 259 • Ἡ κρίση τοῦ νοήματος 262 • Ἡ ἔννοια τῆς ἁρμονίας καὶ ἡ ἰδεολογία τῆς ἐνότητας 269 • Κατάφαση 273 • Κριτική τοῦ κλασικισμοῦ 275

Ὑποκείμενο-ἀντικείμενο..... 279

Ὑποκειμενικό καὶ ἀντικειμενικό: δύο διαφορούμενες ἔννοιες· τό αἰσθητικό συναίσθημα 279 • Κριτική τῆς καντιανῆς ἔννοιας τῆς ἀντικειμενικότητας 282 • Ἐπισφαλῆς ἰσορροπία 284 • Γλωσσικός χαρακτήρας καὶ συλλογικό ὑποκείμενο 285 • Σχετικά μέ τή διαλεκτική ὑποκειμένου-ἀντικειμένου 288 • «Ἰδιοφυΐα» 290 • Πρωτοτυπία 294 • Φαντασία καὶ στοχασμός 295 • Ἀντικειμενικότητα καὶ ἐκπράγματιση 298

Σχετικά μέ τή θεωρία τοῦ ἔργου τέχνης..... 300

Ἡ αἰσθητική ἐμπειρία ὡς διαδικασία· ὁ χαρακτήρας διαδικασίας τῶν ἔργων τέχνης 300 • Τό ἐφήμερο 304 • Τεχνούργημα καὶ γένεση 305 • Τό ἔργο τέχνης ὡς «μονάδα» καὶ ἡ ἐσωτερική ἀνάλυση 307 • Ἡ τέχνη καὶ τά ἔργα τέχνης 309 • Ἡ συστατική σημασία τῆς ἱστορίας· «κατανοησιμότητα» 311 • Ἡ ἀνάγκη ἀντικειμενοποίησης καὶ διάλυσης 313 • Ἡ ἐνότητα καὶ τά πολλά 317 • Ἡ κατηγορία τῆς ἐντατικό-

τητας 319 • «Γιατί ένα έργο δικαιολογημένα αποκαλείται ώραϊο» 320 • «Βάθος» 323 • Ἡ ἔννοια τῆς ἄρθρωσης (II) 324 • Σχετικά μέ τή διαφοροποίηση τῆς ἔννοιας πρόοδος 326 • Ἡ ἀνάπτυξη τῶν παραγωγικῶν δυνάμεων 328 • Ἡ ἀλλοίωση τῶν ἔργων 329 • Ἑρμηνεία, σχόλιο, κριτική 331 • Ὁ ἱστορικός χαρακτήρας τοῦ περιεχομένου ἀλήθειας· τό ὑπέροχο στή φύση καί τήν τέχνη 331 • Τό ὑπέροχο καί τό παιγνίδι 335

Τό γενικό καί τό μερικό-εἰδικό..... 339

Ὁ νομιναλισμός καί ἡ παρακμή τῶν εἰδῶν 339 • Ἡ αἰσθητική τῶν εἰδῶν στήν ἀρχαιότητα 344 • Ἡ ἱστορία τῆς φιλοσοφίας καί οἱ συμβάσεις 345 • Ἡ ἔννοια τῆς τεχνοτροπίας 349 • Ἡ πρόοδος τῆς τέχνης 352 • Ἡ ἱστορία τῆς τέχνης εἶναι ἀνομοιογενής 355 • Ἡ πρόοδος καί ἡ κατοχή τῶν ὑλικῶν 358 • «Τεχνική» 361 • Ἡ τέχνη στή βιομηχανική ἐποχή 368 • Νομιναλισμός καί ἀνοιχτή μορφή 373 • Κατασκευή· στατική καί δυναμική 377

Κοινωνία..... 381

Ο διπλός χαρακτήρας τῆς τέχνης: κοινωνικό γεγονός καί αὐτονομία· ὁ φετιχιστικός χαρακτήρας τῆς τέχνης 381 • Πρόσληψη καί παραγωγή 386 • Ἐπιλογή ὕλης· καλλιτεχνικό ὑποκείμενο· σχέση πρός τήν ἐπιστήμη 389 • Ἡ τέχνη ὡς τρόπος συμπεριφορᾶς 393 • Ἰδεολογία καί ἀλήθεια 395 • «Ἐνοχή» 397 • Ἡ πρόσληψη τῆς πρωτοποριακῆς τέχνης 398 • Ἡ διαμεσολάβηση τῆς τέχνης καί τῆς κοινωνίας 400 • Κριτική τῆς κάθαρσης· τό κίτς καί τό χυδαῖο 403 • Ἡ στάση ἀπέναντι στήν πρακτική· ἐπίδραση, βίωμα, «συγκλονισμός» 408 • Στράτευση 417 • Αἰσθητικισμός, νατουραλισμός, Beckett 421 • Κατά τῆς διοικούμενης τέχνης 425 • Ἡ δυνατότητα τῆς τέχνης σήμερα 426 • Αὐτονομία καί ἑτερονομία 429 • Πολιτική προτίμηση 431 • Πρόοδος καί ἀντίδραση 435 • Ἡ τέχνη καί ἡ ἀθλιότητα τῆς φιλοσοφίας 438 • Ἡ προτεραιότητα τοῦ ἀντικειμένου καί ἡ τέχνη 439 • Τό πρόβλημα τοῦ σολιψισμοῦ καί ἡ ψευδής συμφιλίωση 440

Παραλειπόμενα..... 445

Θεωρίες γιά τήν προέλευση τῆς τέχνης..... 548

Ἡ ἀρχική εἰσαγωγή.....	559
------------------------	-----

Ἡ παραδοσιακή αἰσθητική εἶναι ἀπαρχαιωμένη 559 • Ἡ ἀλλαγὴ λειτουργίας τῆς ἀπλοϊκότητος 565 • Ἡ παραδοσιακή αἰσθητική καὶ ἡ σημερινή τέχνη εἶναι ἀσυμφιλίωτες 569 • Περιεχόμενο ἀλήθειας καὶ φετιχισμός τῶν ἔργων τέχνης 572 • Ἡ ἐπιτακτική ἀνάγκη γιὰ αἰσθητική 573 • Ἡ αἰσθητική ὡς καταφύγιο τῆς μεταφυσικῆς 577
 Ἡ αἰσθητική ἐμπειρία ὡς ἀντικειμενική κατανόηση 580 • Ἐσωτερική ἀνάλυση τοῦ ἔργου καὶ αἰσθητική θεωρία 585 • Ἡ διαλεκτική τῆς αἰσθητικῆς ἐμπειρίας 586 • Τό γενικό καὶ τό μερικό-εἰδικό 588 • Κριτική τῆς φαινομενολογικῆς ἔρευνας γιὰ τὴν προέλευση 590 • Θέση ἀπέναντι σπὴν αἰσθητική τοῦ Hegel 591 • Ὁ ἀνοιχτός χαρακτήρας τῆς αἰσθητικῆς· αἰσθητική τῆς μορφῆς καὶ αἰσθητική τοῦ περιεχομένου (I) 593 • Αἰσθητική τῆς μορφῆς καὶ αἰσθητική τοῦ περιεχομένου (II)· κανόνες καὶ συνθήματα 597 • Μεθοδολογία, «δεύτερος στοχασμός», ἱστορία 599

Ἐπίλογος τῶν ἐπιμελητῶν.....	605
------------------------------	-----

Σημειώσεις.....	613
-----------------	-----

Εὗρετήριο κυρίων ὀνομάτων.....	647
--------------------------------	-----

Εὗρετήριο ἐννοιῶν.....	651
------------------------	-----

Έχει γίνει αυτονόητο ότι τίποτε από όσα αφορούν την τέχνη δεν είναι πλέον αυτονόητο, ούτε μέσα στο πεδίο της ούτε στή σχέση της πρό τό όλον, ούτε καν ο λόγος ύπαρξής της. Η απώλεια όσων θά μπορούσαν νά γίνονται χωρίς στοχασμό και προβληματισμό δεν αντισταθμίζεται από τόν ανοιχτό και απέραντο όρίζοντα τών νέων δυνατοτήτων πού έχει απέναντί του ο στοχασμός. Η διεύρυνση αποκαλύπτεται σέ πολλές διαστάσεις ως συρρίκνωση. Τά επαναστατικά καλλιτεχνικά κινήματα γύρω στό 1910 ανοίχθηκαν μέ τόλμη στό πέλαγος σέ αναζήτηση αφάνταστων θησαυρών, αλλά οί περιπέτειες δεν απέφεραν τήν ευτυχία πού επαγγέλλονταν. Άντ' αὐτοῦ τέθηκε τότε σέ κίνηση μιá διαδικασία πού διέβρωσε τίς ίδιες τίς κατηγορίες στίς όποῖες στηριζόταν. Όλο και περισσότερα στοιχεία περιέρχονταν στή δίνη τών νέων ταμποῦ· οί καλλιτέχνες, αντί νά αισθάνονται χαρά στό διευρυμένο βασίλειο τῆς ἐλευθερίας, ἄρχισαν παντοῦ νά ἐπιδιώκουν πάλι μιá ὑποτιθέμενη τάξη, ἡ όποία δύσκολα θά μπορούσε ποτέ νά αποδειχθεῖ ἀνθεκτική, διότι ἡ ἀπόλυτη ἐλευθερία στήν τέχνη, ἓνα πεδίο πού ἐξακολουθεῖ νά ἔχει μερικό χαρακτήρα, ἔρχεται σέ ἀντίφαση πρός τή μόνη κατάσταση ἀνελευθερίας μέσα στό όλον. Η θέση τῆς τέχνης μέσα στό κοινωνικό όλον εἶναι πλέον ἀβέβαιη. Η αὐτονομία πού κατέκτησε μετά τήν ἀποτίναξη τῆς λατρευτικῆς τῆς λειτουργίας καί τών ὁμοιωμάτων τῆς τρεφόταν ἀπό τήν ἰδέα τῆς ἀνθρωπιᾶς, ἀλλά ὅσο ἡ κοινωνία δεν γινόταν ἀνθρώπινη, τόσο περισσότερο ἄρχισε νά κλονίζεται. Τά συστατικά στοιχεία πού ἡ τέχνη ἀντλοῦσε ἀπό τό ἰδανικό τῆς ἀνθρωπιᾶς ἐξασθένησαν δυνάμει τοῦ ἐγγενοῦς τῆς νόμου κίνησης. Η αὐτονομία τῆς παραμένει ἀσφαλῶς ἀμετάκλητη. Όλες οἱ ἀπόπειρες ὥστε μέσω τῆς κοινω-

νικῆς της λειτουργίας νά ἀποδοθοῦν στήν τέχνη ἐκεῖνα γιά τά ὁποῖα ἡ ἴδια διατηρεῖ καί ἐκφράζει τίς ἀμφιβολίες της ἔχουν ἀποτύχει. Ἀλλά ἡ αὐτονομία της ἀρχίζει νά ἐκδηλώνει ἓνα στοιχεῖο τυφλότητας, τό ὁποῖο ὥστόσο τή χαρακτηρίζει ἀνέκαθεν· τήν ἐποχή τῆς χειραφέτησής της αὐτό τό στοιχεῖο ἐπισκίαζε κάθε ἄλλο χαρακτηριστικό της παρά τή μή ἀφέλεια, ἃν ὄχι ἐξαιτίας της, τήν ὁποία σύμφωνα μέ τόν Hegel δέν ἐπιτρέπεται πιά νά στερηθεῖ. Αὐτή ἡ μή ἀφέλεια συνδέεται μέ μιᾶ ἀφέλεια δευτέρου βαθμοῦ, τήν ἀβεβαιότητα γιά τό αἰσθητικό της πρός τί. Παραμένει ἀβέβαιο ἃν ἡ τέχνη εἶναι ἀκόμη γενικά δυνατή, ἃν μετά τήν πλήρη χειραφέτησή της δέν ἔχει ὑπονομεύσει καί χάσει τίς προϋποθέσεις της. Τό ἐρώτημα προκύπτει ἀπό αὐτό πού ἦταν ἄλλοτε ἡ τέχνη. Τά ἔργα τέχνης ἐγκαταλείπουν τόν ἐμπειρικό κόσμο καί παράγουν ἓναν ἀντίθετό του καί ιδιότυπο κόσμο, ὁ ὁποῖος φέρεται σάν νά ἦταν ἐπίσης ὄντολογικά ὑπαρκτός. Ἔτσι τείνουν α ῤίσι, ὅσο τραγικά καί ἃν ἐμφανίζονται, πρός τήν κατάφαση. Τά στερεότυπα γιά τή συμφιλιοτική ἀνταύγεια πού ἀπό τήν τέχνη ἀπλώνεται πάνω στήν πραγματικότητα εἶναι ἀποκρουστικά, καί μάλιστα ὄχι μόνον ἐπειδὴ παρωδοῦν τήν τέχνη μέσω τοῦ ἀστικά μαγειρευμένου τύπου της καί τήν κατατάσσουν στίς κυριακάτικες ἐκδηλώσεις πού προσφέρουν παρηγοριά, ἀλλά ἐπειδὴ ξύνουν τήν πληγή τῆς ἴδιας τῆς τέχνης. Μέ τήν ἀναπόφευκτη ἀποκήρυξη τῆς θεολογίας, τήν παραίτηση ἀπό τήν πλήρη ἀξίωση γιά τήν ἀλήθεια τῆς λύτρωσης, μιᾶ ἐκκοσμίκευση χωρίς τήν ὁποία ἡ τέχνη ποτέ δέν θά εἶχε ἀναπτυχθεῖ, εἶναι καταδικασμένη νά προσφέρει στό ὑπάρχον καί κατεστημένο μιᾶ ἐνθάρρυνση ἡ ὁποία, στερημένη ἀπό κάθε ἐλπίδα γιά κάτι ἄλλο, ἐνισχύει τή μαγική ἐπήρεια ἐκείνου ἀπό τό ὁποῖο ἡ αὐτονομία τῆς τέχνης ἐπιθυμεῖ νά ἀπελευθερωθεῖ. Ὑποπτη γιά μιᾶ τέτοια ἐνθάρρυνση εἶναι ἡ ἴδια ἡ ἀρχή τῆς αὐτονομίας: καθὼς ἔχει τό θράσος νά θέτει ἐξ ἑαυτῆς τήν ὁλότητα, ἓνα στρογγυλό, κλειστό καί ἐνιαῖο ὅλον, αὐτή ἡ εἰκόνα μεταφέρεται στόν κόσμο στόν ὁποῖο βρίσκεται ἡ τέχνη καί τόν ὁποῖο παράγει. Μέ τήν ἀποκήρυξη τῆς ἐμπειρίας –καί αὐτή ἐνυπάρχει στήν ἔννοιά της, δέν εἶναι ἀπλῶς μιᾶ φυγή, εἶναι ἓνας ἐνυπάρχτος νόμος της– καθαγιάζει τήν ἐπικυριαρχία της. Σέ μιᾶ μελέτη του ὁ Helmut Kuhn ἐξυμνεῖ τήν τέχνη πιστοποιώντας ὅτι κάθε ἔργο της εἶναι ἓνα ἐγκώμιο.¹ Ἡ θέση του θά ἦταν ἀληθινή, ἃν εἶχε κριτικό χαρακτήρα.

Μπροστά στις διαστάσεις που έχει λάβει ή πραγματικότητα, ο καταφατικός χαρακτήρας της τέχνης, που είναι γι' αυτή αναπόφευκτος, της έχει γίνει αφόρητος. Πρέπει να στρέφεται εναντίον αυτού που συνιστά την έννοιά της, όποτε γίνεται άβελαιη ως τόν έσώτατο ιστό της. Δέν μπορεί όμως να την ξεκαθαρίσει κανείς μέ την άφηρημένη άρνησή της. Προσβάλλοντας αυτό που μέσα από τή συνολική της παράδοση φαινόταν έγγυημένο ως βασικό της στρώμα, ή τέχνη αλλάζει ποιοτικά, γίνεται από τή μεριά της κάτι Άλλο. Είναι σέ θέση να τό πράξει, διότι μέσω όλων τών εποχών, βάσει της μορφής της, στρεφόταν κατά του άπλως ύπάρχοντος, του κατεστημένου, και ταυτόχρονα έρχόταν άρωγός του καθώς διαμόρφωνε τά στοιχεία του. Δέν μπορεί άπλως να ύπαχθει ούτε στόν τύπο της παρηγορήτριας ούτε στό αντίθετό του.

Ή τέχνη έχει την έννοιά της στόν ιστορικά μεταβαλλόμενο άστερισμό στοιχείων· αυτή ή έννοια άντιστέκεται σέ κάθε προσπάθεια όρισμού. Ή ούσία της δέν μπορεί να άναχθει στις άπαρχές της, σάν να ύπηρχε ένα πρώτο βασικό στρώμα πάνω στό όποιο θά ήταν θεμελιωμένα όλα τά επακόλουθα στρώματα και μέ τόν κλονισμό του άρχικού στρώματος θά άντατρέπονταν και αυτά. Ή πίστη ότι τά πρώτα έργα τέχνης είναι τά πιο ύψηλά και πιο καθαρά είναι όψιμότατος ρομαντισμός· δέν θά ήταν λιγότερο δικαιολογημένη ή πεποίθηση ότι τά πιο παλαιά έντεχνα μορφώματα, άδιαχώριστα από μαγικές πρακτικές, από ιστορικές μαρτυρίες και πρακτικούς σκοπούς, όπως ή άνάγκη να γίνεται κανείς άκουστός από μεγάλες άποστάσεις μέ φωνές ή μέ ήχους πνευστών, είναι θολά και μή καθαρά· ό κλασικισμός κατέφευγε κατά προτίμηση σέ τέτοια έπιχειρήματα. Από μιά άδρή ιστορική σκοπιά τά δεδομένα χάνονται μέσα στην άοριστία.² Ή απόπειρα να ύπαχθει ή ιστορική γένεση της τέχνης όντολογικά σέ ένα άνώτατο κίνητρο θά χανόταν κατ' άνάγκη σέ πολλά και παράταιρα σημεία και ή θεωρία δέν θά είχε τίποτε στά χέρια της εκτός από τή σημαντική ασφαλώς γνώση ότι οί τέχνες δέν μπορούν να ένταχθούν στην τέχνη υπό την έννοια της άρρηκτης ταυτότητας.³ Σέ θεωρήσεις αφιερωμένες στις αισθητικές άρχές^{3α} όργιάζει ή θετικιστική συλλογή ύλικών πλάι στή θεωρητική εικοτολογία, που κατά τά άλλα είναι μισητή στις έπιστήμες· τό μεγαλύτερο παράδειγμα είναι ό Bachofen. Άν άντ' αυτού ήθελε κανείς, σύμφωνα μέ τό φιλοσοφικό έθιμο, να χωρίσει κατηγορηματι-

κά τό λεγόμενο ζήτημα τῆς προέλευσης, ὡς κάτι πού ἀφορᾷ τήν οὐσία, ἀπό τό γενετικό ζήτημα, ὡς κάτι πού ἀφορᾷ τήν πρωτοϊστορία, θά διέπραττε μία αὐθαιρεσία, διότι θά χρησιμοποιοῦσε τήν ἔννοια τῆς προέλευσης παραβιάζοντας τήν ἐναντιωνόμενη σημασία τῆς λέξης. Ὁ ὁρισμός τῆς ἔννοιας τῆς τέχνης εἶναι πάντοτε προσημασμένος ἀπό αὐτό πού ἦταν κάποτε ἡ τέχνη, νομιμοποιεῖται ὅμως μόνον ἀπό αὐτό πού ἔχει γίνει καί παραμένει ἀνοιχτός σέ αὐτό πού θέλει καί ἴσως μπορεῖ νά γίνει. Ἐνῶ πρέπει νά τηρεῖται ἡ διαφορά της ἀπό τήν ἀπλή ἐμπειρία, ἡ ἴδια ὑφίσταται μέσα της ποιοτικές ἀλλαγές· πολλά μορφώματα, λόγου χάρη ἀντικείμενα λατρείας, μεταμορφώνονται στήν πορεία τῆς ἱστορίας σέ τέχνη, ἐνῶ ἄλλοτε δέν ἦταν· ἄλλα, πού ἦταν τέχνη, ἔπαψαν νά εἶναι. Τό ἐρώτημα πού τίθεται ἀπό τά πάνω, ἂν ἓνα φαινόμενο ὅπως ὁ κινηματογράφος εἶναι ἢ δέν εἶναι τέχνη, δέν ὁδηγεῖ πουθενά. Τό γεγονός ὅτι ἡ τέχνη εἶναι προϊόν τοῦ ἱστορικοῦ γίγνεσθαι παραπέμπει τήν ἔννοιά της σέ αὐτό πού ἡ τέχνη δέν περιέχει. Ἡ διάσταση ἀνάμεσα σέ αὐτά πού στάθηκαν κίνητρα τῆς τέχνης, τό τεταμένο τόξο πρὸς τό παρελθόν της, περιγράφει τά λεγόμενα αἰσθητικά ζητήματα τῆς σύστασής της. Ἡ τέχνη μπορεῖ νά ἐρμηνευθεῖ μόνο βάσει τοῦ νόμου κίνησής της, ὄχι βάσει σταθερῶν παραμέτρων. Καθορίζεται σέ σχέση μέ αὐτό πού ἡ τέχνη δέν εἶναι. Τό εἰδικό στοιχεῖο πού κάνει τήν τέχνη τέχνη πρέπει νά συναχθεῖ βάσει τοῦ περιεχομένου της: ἀπό τό Ἄλλο της· μόνον αὐτό θά ἱκανοποιοῦσε κάπως τήν ἀπαίτηση μιᾶς ὑλιστικῆς-διαλεκτικῆς αἰσθητικῆς. Προσδιορίζεται εἰδικότερα βάσει αὐτοῦ πού τή χωρίζει ἀπό αὐτό πού ἔγινε· ὁ νόμος κίνησής της εἶναι ὁ ἴδιος ὁ νόμος τῆς μορφῆς της. Ἡ τέχνη ὑπάρχει μόνο στή σχέση πρὸς τό Ἄλλο της, εἶναι ἡ διαδικασία πού τή συνδέει μέ αὐτό. Ἀξιωματικό χαρακτήρα γιά μιᾶ ἀναπροσανατολισμένη αἰσθητική ἔχει ἡ ἀντίληψη πού ἀνέπτυξε ὁ ὄψιμος Nietzsche κατά τῆς παραδοσιακῆς φιλοσοφίας, ὅτι καί τό προϊόν τοῦ γίγνεσθαι μπορεῖ νά εἶναι ἀληθές. Πρέπει νά ἀντιστραφεῖ ἡ παραδοσιακή ἀντίληψη πού ὁ ἴδιος ἀνέτρεψε: ἀλήθεια εἶναι μόνο κάτι πού ἔχει γίνει. Τό στοιχεῖο πού ἐμφανίζεται ὡς νομοτέλεια τοῦ ἔργου τέχνης εἶναι ἓνα ὄψιμο προϊόν τόσο τῆς ἐνδοτεχνικῆς ἐξέλιξης ὅσο καί τῆς θέσης τῆς τέχνης μέσα στήν προϊούσα ἐκκοσμίκευση· ἀναμφίβολα ὅμως τά ἔργα τέχνης ἔγιναν ἔργα τέχνης μόνον ἀρνούμενα τήν προέλευσή τους. Δέν πρέπει νά τοὺς καταλογίζεται

ὡς προπατορικό ἁμάρτημα τό ὄνειδος τῆς παλαιᾶς τους ἐξάρτησης ἀπό τήν ἀπατηλή μαγγανεία, τήν ἀγγαρεία καί τή διασκέδαση, ἀφοῦ πλέον ἔχουν καταργήσει ἀναδρομικά τίς πηγές ἀπό τίς ὁποῖες προῆλθαν. Ἡ μουσική τῶν συνεστιάσεων δέν εἶναι ἀναπόφεικτη γιά τήν ἀπελευθερωμένη μουσική οὔτε ἦταν μιά σεβαστή προσφορά ὑπηρεσίας στόν ἄνθρωπο τήν ὁποία ἡ αὐτόνομη τέχνη ἀρνεῖται ἀνοσιουργώντας. Οἱ ἀξιοκαταφρόνητοι κροταλισμοί τῆς μουσικῆς τῶν συνεστιάσεων δέν γίνονται καλύτεροι ἀπό τό γεγονός ὅτι στή συντριπτική τους πλειονότητα τά προϊόντα πού φθάνουν σήμερα στούς ἀνθρώπους ὡς τέχνη πλατειάζουν τήν ἡχώ ἐκείνων τῶν κροταλισμῶν.

Ἡ ἐγελιανή προοπτική μιᾶς πιθανῆς ἐξαφάνισης τῆς τέχνης συμφωνεῖ μέ τόν χαρακτήρα τῆς τέχνης ὡς ἐνός προϊόντος τοῦ γίγνεσθαι. Τό γεγονός ὅτι ὁ Hegel φαντάσθηκε τήν τέχνη ὡς ἐφήμερη καί παρά ταῦτα τήν κατέταξε στό ἀπόλυτο πνεῦμα βρίσκεται σέ ἄρμονία μέ τόν διπλό χαρακτήρα τοῦ συστήματός του, ἀλλά δίνει τήν ἀφορμή γιά ἓνα συμπέρασμα πού ὁ ἴδιος δέν θά τό ἔβγαζε ποτέ: τό περιεχόμενο τῆς τέχνης, νοούμενο ὡς πνευματική ἀξία, σύμφωνα μέ τήν ἀντίληψή του τό ἀπόλυτό της, δέν χωράει στή διάσταση τῆς ζωῆς καί τοῦ θανάτου της. Τό περιεχόμενό της, ἡ πνευματική της ἀξία, θά μπορούσε νά βρίσκεται στόν ἴδιο τόν ἐφήμερο χαρακτήρα της. Νοητό καί ὄχι ἀπλῶς μιά ἀφηρημένη δυνατότητα εἶναι ὅτι ἡ μεγάλη μουσική – ἓνα ὄψιμο φαινόμενο – ἦταν δυνατή μόνο σέ μιά σύντομη περίοδο τῆς ἀνθρωπότητας. Ἡ ἐξέγερση τῆς τέχνης, τελεολογικά προϋποτιθέμενη στή «θέση (της) ἀπέναντι στήν ἀντικειμενικότητα», τόν ἱστορικό κόσμο, μετατράπηκε σέ ἐξέγερσή της κατά τῆς τέχνης· θά ἦταν ἄσκοπο νά προβλέψει κανεῖς ἂν ἡ τέχνη θά ἀντέξει αὐτή τή δοκιμασία. Αὐτό πού ἄλλοτε ἔκανε τούς ἀντιδραστικούς καί ἀπαισιόδοξους ὅσον ἀφορᾷ τόν πολιτισμό νά θρηνοῦν καί νά κρούουν τόν κώδωνα τοῦ κινδύνου δέν πρέπει νά καταπνίγεται ἀπό τήν κριτική τοῦ πολιτισμοῦ: ὅτι, ὅπως ἐκτιμοῦσε πρὶν ἀπό ἑκατόν πενήντα χρόνια ὁ Hegel, ἡ τέχνη θά μπορούσε νά ἔχει μπεῖ στήν ἐποχή τῆς παρακμῆς της. Ὅπως ὁ φοβερός λόγος τοῦ Rimbaud πρὶν ἀπό ἑκατό χρόνια, προεξοφλώντας τήν ἱστορία τῆς νέας τέχνης, τήν πραγματοποίησε μέσα του ὡς τό ἀκρότατο ὄριο, ἡ σιωπή του, ἡ ἔνταξή του ὡς ὑπαλλήλου, προεξόφλησε αὐτή τήν τάση. Ἡ αἰσθητική σήμερα δέν ἔχει τήν ἐξουσία

νά ὀρίσει ἂν θά μετατραπεῖ σέ νεκρολόγιο τῆς τέχνης, αὐτό ὅμως πού δέν ἐπιτρέπεται νά κάνει εἶναι νά συντάξει καί νά ἐκφωνήσῃ τόν ἐπικήδειο λόγο γιά τόν θάνατό της καί γενικά νά διαπιστώσῃ τό τέλος της, νά ἐντρυφεῖ στό παρελθόν της καί, ἀδιάφορο ὑπό ποιόν τίτλο, νά αὐτομολήσῃ στή βαρβαρότητα, ἡ ὁποία δέν εἶναι καλύτερη ἀπό τόν πολιτισμό, πού τοῦ ἄξιζε ἡ βαρβαρότητα γιά τή βάρβαρη συμπεριφορά του. Τό ἴδιο τό πνευματικό περιεχόμενο τῆς τέχνης τοῦ παρελθόντος δέν εἶναι ὅμως ἀνάγκη νά καταπέσει, εἴτε ἡ ἴδια ἡ τέχνη καταργηθεῖ, αὐτοκαταργηθεῖ ἢ παρέλθῃ, εἴτε συνεχίσει ἀπεγνωσμένη τήν πορεία της. Θά μπορούσε νά ἐπιζήσῃ καί μετὰ τό τέλος τῆς τέχνης σέ μιὰ κοινωνία πού θά εἶχε ἀπαλλαγῇ ἀπό τή βαρβαρότητα τοῦ πολιτισμοῦ της. Αὐτά πού ἔχουν ἤδη νεκρωθεῖ δέν εἶναι ἀπλῶς μερικές μορφές, ἀλλά ἀμέτρητα θεματικά ὕλικά: τή λογοτεχνία γιά τή μοιχεία, πού καλύπτει τή βικτωριανή περίοδο τοῦ δέκατου ἑνατοῦ καί τῶν ἀρχῶν τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα, δύσκολα μπορεῖ κανεῖς πιά νά τήν παρακολουθήσῃ μέ ἄμεση κατανόηση μετὰ τή διάλυση τῆς πυρηνικῆς οἰκογένειας, ὅπως ἦταν στήν ἀκμή τῆς ἀστικῆς ἐποχῆς, καί τή χαλάρωση τῆς μονογαμίας· μόνο στή χυδαία λογοτεχνία τῶν εἰκονογραφημένων περιοδικῶν ἐπιβιώνει πενιχρά καί ἀνάποδα. Ἀπό τήν ἄλλη μεριά ὅμως ἡ αὐθεντικότητα τῆς *Μαντάμ Μποβαρύ*, πού ἄλλοτε εἶχε ἐντυπωθεῖ στό θεματικό της περιεχόμενο, ἔχει ὑπερκεράσει ἤδη αὐτό τό περιεχόμενο καί τήν παρακμή του. Ἀλλά αὐτό δέν ἐπιτρέπεται νά μᾶς παρασύρει σέ μιὰ ἱστοριοφιλοσοφική αἰσιοδοξία ὥστε νά πιστεύουμε στό ἀκατανίκητο πνεῦμα. Τό θεματικό περιεχόμενο μπορεῖ νά συμπαράσῃ στήν πτώση του αὐτό πού τό ξεπερνᾷ. Ἡ τέχνη καί τά ἔργα τέχνης εἶναι ὅμως ἐτοιμόρροπα ἐπειδή –ὄχι ἀπλῶς ὡς ἑτερόνομα καί ἐξαρτημένα, ἀλλά ἀκόμη καί στόν πυρήνα τῆς αὐτονομίας τους, ἡ ὁποία ἐπικυρώνει τήν κοινωνική θέσπιση τοῦ καταμερισμοῦ τῆς ἐργασίας τοῦ πνεύματος καί τῆς ἀποκομμένης του ὑπαρξης– δέν εἶναι μόνο τέχνη, ἀλλά καί κάτι ξένο καί ἀντίθετο πρὸς αὐτή. Στήν ἴδια της τήν ἔννοια ἐνυπάρχει τό ἐνζυμο πού τήν καταργεῖ.

Ἀπαραίτητο γιά τήν αἰσθητική διάθλαση εἶναι αὐτό πού διαθλάται, ὅπως καί γιά τή φαντασία ἐκεῖνο πού φαντάζεται. Αὐτό ἰσχύει προπάντων γιά τήν ἐνύπαρκτη σκοπιμότητα. Στή σχέση της πρὸς τήν ἐμπειρική πραγματικότητα ἡ τέχνη μετουσιώνει τήν ἀρχή

τῆς αὐτοσυντήρησης (*sese conservare*), πού ἰσχύει στήν πραγματικότητα, στό ἰδανικό τῆς διατήρησης τῆς ταυτότητας τῶν προϊόντων τῆς· ζωγραφίζουμε μιὰ εἰκόνα, σύμφωνα μέ τή ρήση τοῦ Schönberg, καί ὄχι αὐτό πού παριστάνει ἡ εἰκόνα. Κάθε ἔργο τέχνης θέλει ἀπό μόνο του τήν ταυτότητα μέ τόν ἑαυτό του, ἡ ὁποία στήν ἐμπειρική πραγματικότητα ἐπιβάλλεται μέ τή βία σέ ὅλα τὰ ἀντικείμενα ὡς ταυτότητα μέ τό ὑποκείμενο καί ἔτσι δέν ἐπιτυγχάνεται. Ἡ αἰσθητική ταυτότητα πρέπει νά συμπαραστέκεται στό μή ταυτό, τό ὁποῖο στήν πραγματικότητα καταπιέζεται ἀπό τήν ἀνάγκη γιά ταυτότητα. Μόνο δυνάμει τοῦ χωρισμοῦ ἀπό τήν ἐμπειρική πραγματικότητα, ὁ ὁποῖος ἐπιτρέπει στήν τέχνη νά διαμορφώνει σύμφωνα μέ τίς ἀνάγκες τῆς τῆς σχέσης μεταξύ τοῦ ὅλου καί τῶν μερῶν, γίνεται τό ἔργο τέχνης ὑπαρξῆς δευτέρου βαθμοῦ. Τά ἔργα τέχνης εἶναι ὁμοιώματα τῆς ἐμπειρικής ζωῆς καθόσον τῆς παρέχουν αὐτά πού τῆς ἀρνεῖται ἡ ἐξωτερική πραγματικότητα καί ἔτσι τήν ἀπελευθερώνουν ἀπό τίς διαστρεβλώσεις πού ὑφίσταται ἀπό τήν ὑλική-ἐξωτερική ἐμπειρία. Ἐνῶ ἡ διαχωριστική γραμμή ἀνάμεσα στήν τέχνη καί τόν ἐμπειρικό κόσμο δέν ἐπιτρέπεται νά ἐξαλειφθεῖ, προπάντων μέ τήν ἡρωοποίηση τοῦ καλλιτέχνη, τά ἔργα τέχνης ἔχουν μιὰ ζωή ἰδίου τύπου. Δέν εἶναι μόνον ἡ ἐξωτερική τους μοῖρα. Τά σημαντικά ἔργα τέχνης φανερώνουν ὅλο καί νέα στρώματα, γερνοῦν, κρυώνουν, πεθαίνουν. Τό γεγονός ὅτι ὡς τεχνουργήματα, ὡς ἀνθρώπινα προϊόντα, δέν ζοῦν μέ ἄμεσο τρόπο ὅπως οἱ ἄνθρωποι εἶναι μιὰ ταυτολογία. Ἀλλά ἡ ὑπογράμμιση τοῦ στοιχείου τοῦ τεχνουργήματος στήν τέχνη δέν ἀφορᾷ τόσο τήν ιδιότητά τους ὡς προϊόντων ὅσο μάλλον τό ποιόν τους, ἀδιάφορο πῶς ἔχει ἐπιτευχθεῖ. Ζωντανά εἶναι ὡς ὁμιλοῦντα, μέ ἕναν τρόπο πού δέν διαθέτουν τά φυσικά ἀντικείμενα, ὅπως καί τά ὑποκείμενα πού τά ἔφτιαξαν. Μιλοῦν δυνάμει τῆς ἐπικοινωνίας ὅλων τῶν ἐπιμέρους πού τά ἀπαρτίζουν. Ἔτσι ἔρχονται σέ ἀντίθεση πρός τήν ἔλλειψη συγκέντρωσης τῶν ἀπλῶς ὑπαρχόντων. Ἀλλά ὡς τεχνουργήματα ἀκριβῶς, ὡς προϊόντα κοινωνικῆς ἐργασίας, ἐπικοινωνοῦν καί μέ τόν ἐμπειρικό κόσμο, τόν ὁποῖο ἀποποιοιοῦνται, καί ἀντλοῦν ἀπό αὐτόν τό περιεχόμενό τους. Ἡ τέχνη ἀρνεῖται τά χαρακτηριστικά πού ἐπιβάλλονται κατηγοριακά στόν κόσμο τῆς ἐμπειρίας καί παραταῦτα κρύβει στήν ἴδια τῆς τῆς οὐσίας ἐμπειρικά στοιχεῖα. Ἄν ἡ τέχνη ἐναντιώνεται στόν ἐμπειρικό κόσμο μέσω

τῆς μορφῆς της –καί ἡ διαμεσολάβηση τῆς μορφῆς καί τοῦ περιεχομένου δέν μπορεῖ νά συλληφθεῖ χωρίς τή διάκριση αὐτῶν τῶν δύο–, ἡ διαμεσολάβηση πρέπει νά ἀναζητηθεῖ ὥς ἓνα βαθμό γενικά στό γεγονός ὅτι ἡ αἰσθητική μορφή εἶναι κατασταλαγμένο περιεχόμενο. Οἱ φαινομενικά πιό καθαρές μορφές, ἐκεῖνες τῆς παραδοσιακῆς μουσικῆς, ἀνάγονται, ὥς τήν τελευταία ιδιωματική λεπτομέρεια, σέ περιεχόμενα ὅπως ὁ χορός. Πολλά διακοσμητικά στοιχεῖα ἦταν ἄλλοτε σύμβολα λατρείας. Μιά ἀνασυσχέτιση αἰσθητικῶν μορφῶν μέ παλαιά περιεχόμενα, ὅπως αὐτή πού πραγματοποιοῖσε ἡ Σχολή τοῦ Wagburg πάνω στίς ἐπιβιώσεις τῆς ἀρχαιότητος, θά ἔπρεπε νά ἐπιχειρηθεῖ σέ εὐρύτερη κλίμακα. Ἀλλά ἡ ἐπικοινωνία τῶν ἔργων τέχνης μέ τήν ἐξωτερική πραγματικότητα, μέ τόν κόσμο, πού, μακάρια ἢ κακότυχα, τοῦ κλείνουν τήν πόρτα, γίνεται μέσω μὴ ἐπικοινωνίας· αὐτό ἀκριβῶς φανερώνει τή διάθλασή τους. Εἶναι εὐκόλο νά σκεφθεῖ κανεῖς ὅτι τό αὐτόνομο βασίλειό τους δέν ἔχει κανένα κοινό σημεῖο μέ τόν ἐξωτερικό κόσμο ἐκτός ἀπό μερικά δανεισμένα στοιχεῖα, πού ἐντάσσονται σέ ἓνα ἐντελῶς ἀλλαγμένο πλαίσιο. Παραταῦτα εἶναι ἀδιαμφισβήτητη ἡ κοινοτοπία πού προέρχεται ἀπό τήν ἱστορία τῶν ιδεῶν, ὅτι ἡ ἐξέλιξη τῶν καλλιτεχνικῶν μεθόδων, πού συνήθως συνοψίζεται ὑπό τήν ἔννοια τῆς τεχνοτροπίας, ἀνταποκρίνεται πρὸς τήν κοινωνική ἐξέλιξη. Ἀκόμη καί τό πιό ὑψηλό ἔργο τέχνης λαμβάνει μιά ὀρισμένη θέση ἀπέναντι στήν ἐμπειρική πραγματικότητα, καθὼς ἐγκαταλείπει τόν μαγικό της κύκλο, ὅχι μιά γιά πάντα, ἀλλά ἐπανειλημμένα καί συγκεκριμένα, σέ μιά μὴ συνειδητή πολεμική κατά τῆς κατάστασης πραγμάτων στή δεδομένη ἱστορική στιγμή. Τό γεγονός ὅτι τά ἔργα τέχνης ὡς μονάδες χωρίς παράθυρα³⁸ «παριστάνουν» αὐτό πού τά ἴδια δέν εἶναι δέν μπορεῖ ἴσως νά κατανοηθεῖ παρὰ μόνο βάσει τῆς ιδέας ὅτι ἡ ἴδια τους ἡ δυναμική, ἡ ἐν-ὑπαρκτή ἱστορικότητά τους ὡς διαλεκτική τῆς φύσης καί τῆς ὑποταγῆς τῆς φύσης, δέν εἶναι μόνο τῆς ἴδιας ὑφῆς μέ ἐκεῖνη τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου, ἀλλά μοιάζει μέ αὐτή μέσα της χωρίς νά τή μιμεῖται. Ἡ αἰσθητική παραγωγική δύναμη εἶναι ἡ ἴδια μέ ἐκεῖνη τῆς ὠφέλιμης ἐργασίας καί ἔχει μέσα της τήν ἴδια τελεολογία· καί αὐτό πού μπορεῖ νά ἀποκαλεῖται αἰσθητική παραγωγική σχέση, ὅλες οἱ συνθῆκες στίς ὁποῖες εἶναι ἐναρμολοσμένη ἡ παραγωγική δύναμη καί βρῖσκει τήν ἐπικύρωσή της, εἶναι κατασταλάγματα ἢ ἀποτυπώ-

ματα της κοινωνικής παραγωγικής δύναμης. Ὁ διπλός χαρακτήρας της τέχνης, ὡς αὐτόνομης καί ὡς κοινωνικοῦ δεδομένου, μεταβιβάζεται ἀδιάκοπα στή ζώνη της αὐτονομίας της. Σέ μιά τέτοια σχέση μέ τόν ἐμπειρικό κόσμο τά ἔργα τέχνης διασώζουν, σέ οὐδέτερη μορφή, αὐτό πού κάποτε οἱ ἄνθρωποι ζοῦσαν, κυριολεκτικά καί ἀδιαχώριστα, στήν ὑπαρξή τους καί πού τό πνεῦμα ἔδιωξε ἀπό τό πλαίσιο της. Στόν διαφωτισμό συμμετέχουν ἐπειδή δέν ψεύδονται: δέν προσποιοῦνται ὅτι μέ αὐτά πού ἐκφράζουν κυριολεκτοῦν. Εἶναι ὅμως πραγματικά ἐπειδή συνιστοῦν ἀπαντήσεις στήν ἐρωτηματική μορφή αὐτῶν πού τοὺς ἔρχονταν ἀπό τόν ἐξωτερικό κόσμο. Τά βασικά στρώματα της ἐμπειρίας πού ἀποτελοῦν κίνητρα γιά τήν τέχνη συγγενεύουν μέ τόν ἀντικειμενικό κόσμο, μπροστά στόν ὁποῖο τρομάζουν καί κάνουν πίσω. Οἱ ἄλντοι ἀνταγωνισμοί της πραγματικότητας ἐπανερχονται στά ἔργα τέχνης ὡς ἐνύπαρκα προβλήματα της μορφῆς τους. Αὐτό, καί ὄχι ἡ ἐμβολή ἀντικειμενικῶν στοιχείων, καθορίζει τή σχέση της τέχνης πρός τήν κοινωνία. Ἡ τέχνη, χωρισμένη (χωρίς) ἀπό τήν ἐμπειρική ὑπαρξή, λαμβάνει θέση ἀπέναντί της ἀκολουθώντας τό ἐγγελικό ἐπιχείρημα κατά τοῦ Kant ὅτι, μόλις θέσει κανεῖς ἓνα ὄριο, μέ αὐτή τήν ὀριοθέτηση ξεπερνᾷ τό ὄριο προσλαμβάνοντας μέσα του ἐκεῖνο πού θέλησε νά ἀποκλείσει μέ αὐτό τό φράγμα. Μόνον αὐτό, καί ὄχι μιά ἠθικολογία, εἶναι ἡ κριτική της ἀρχῆς «ἡ τέχνη γιά τήν τέχνη» (*l'art pour l'art*), πού μέ τήν ἀφηρημένη της ἄρνηση ἀπολυτοποιεῖ τόν χωρισμό³ τῆς τέχνης. Ἡ ἐλευθερία τῶν ἔργων τέχνης, γιά τήν ὁποία ἡ αὐτοσυνείδησή τους ὑπερηφανεύεται καί χωρίς τήν ὁποία δέν θά ὑπῆρχαν, εἶναι μιά πανουργία τοῦ ἴδιου τους τοῦ Λόγου. Ὅλα τά στοιχεῖα τους ἀλυσσοδέουν τά ἔργα τέχνης μέ αὐτό πού γιά τά ἴδια εἶναι εὐτυχία νά τό ὑπερπηδοῦν καί μέσα στό ὁποῖο κινδυνεύουν κάθε στιγμή νά βουλιάξουν. Στή σχέση πρός τήν ἐμπειρική πραγματικότητα θυμίζουν τό θεολογούμενο σύμφωνα μέ τό ὁποῖο στήν κατάσταση της λύτρωσης ὅλα εἶναι ὅπως εἶναι καί παραταῦτα διαφορετικά. Εἶναι προφανές ἡ ἀναλογία πρός τήν τάση τοῦ βέβηλου νά ἐκκοσμικεύσει τή σφαῖρα τοῦ ἱεροῦ ὥσπου μόνον ἐκκοσμικευμένη νά μπορεῖ νά διατηρηθεῖ· ἡ σφαῖρα τοῦ ἱεροῦ ἀντικειμενοποιεῖται τρόπον τινά, περιφράσσεται μέ πασσάλους, διότι τό ἴδιο του τό στοιχεῖο ἀναλήθειας ἀναμένει τήν ἐκκοσμίκευση καί ταυτόχρονα τήν ἀποκρούει μέ ξόρκια. Σύμφω-

να μέ αυτά ή καθαρή έννοια τής τέχνης δέν θά ήταν ή έκταση μιᾶς ἅπαξ διά παντός ἐξασφαλισμένης σφαίρας, ἀλλά θά κατασκευαζόταν κάθε φορά, σέ μιᾶ στιγμιαία καί εὐθραυστη ἰσορροπία, ἀρκετά παρόμοια μέ ἐκείνη μεταξύ τοῦ Ἐγώ καί τοῦ Αὐτό. Ἡ διαδικασία τής αὐτοαπομάκρυνσης πρέπει νά ἀνανεώνεται διαρκῶς. Κάθε ἔργο τέχνης εἶναι μιᾶ χρονική στιγμή· κάθε ἐπιτυχές ἔργο εἶναι μιᾶ ἰσορροπία δυνάμεων, μιᾶ στιγμιαία διακοπή τής διαδικασίας πού συνιστᾷ τό ἔργο τέχνης ὅπως φανερώνεται στό ἐπίμονο μάτι. Ἄν τά ἔργα τέχνης εἶναι ἀπαντήσεις στά ἴδια τους τά ἐρωτήματα, αὐτό μετατρέπει καί τά ἴδια πολύ περισσότερο σέ ἐρωτήματα. Ἡ τάση νά ἀντιλαμβάνεται κανεῖς τήν τέχνη μέ ἐξωαισθητικό ἢ προαισθητικό τρόπο, μιᾶ ροπή πού μέχρι σήμερα δέν ἔχει μειωθεῖ μέ τήν –ἀποτυχημένη πάντως ἀπό τή μεριά της– μόρφωση, δέν εἶναι μόνον ἓνα βαρβαρικό κατάλοιπο ἢ μιᾶ ἀνάγκη τής συνείδησης τῶν ὀπισθοδρομούντων. Στήν τέχνη ὑπάρχει κάτι πού τήν εὐνοεῖ. Ὅταν τήν ἀντιλαμβάνεται κανεῖς μέ αὐστηρά αἰσθητικό τρόπο, δέν τήν ἀντιλαμβάνεται σωστά ἀπό αἰσθητική ἄποψη. Μόνον ὅταν τό Ἄλλο τής τέχνης γίνεται συναντιληπτό ὡς ἓνα ἀπό τά πρῶτα στρώματα τής καλλιτεχνικῆς ἐμπειρίας μπορεῖ νά μετουσιωθεῖ αὐτή ἡ ἐμπειρία, νά λυθεῖ ὁ ἐγκλωβισμός στό θεματικό πλαίσιο, χωρίς ἡ αὐθυπαρξία τής τέχνης νά γίνει κάτι ἀδιάφορο. Ἡ τέχνη ἔχει καί δέν ἔχει χωριστή ὑπαρξή καί χωρίς ἑτερογενῆ στοιχεῖα χάνει τήν αὐτονομία της. Τά μεγάλα ἔπη, πού ἐπέζησαν καί ἀφοῦ ξεχάστηκαν, στόν καιρό τους ἦταν ἀνάμεικτα μέ ἱστορικές καί γεωγραφικές ἀναφορές· ὁ καλλιτέχνης Valéry παρατήρησε πόσα στοιχεῖα μή ἀναχωνευμένα στή νομοτέλεια τής μορφῆς διατηρήθηκαν στά ὁμηρικά ἔπη, ὅπως καί στά προχριστιανικά-γερμανικά καί τά χριστιανικά, χωρίς αὐτό νά ἔχει μειώσει τήν ἀξία τους σέ σύγκριση μέ τά μορφώματα πού δέν περιέχουν σκωρία. Παρόμοια καί ἡ τραγωδία, ἀπό τήν ὁποία πρέπει νά ἔχει ἐξαχθεῖ ἡ ἰδέα τής αἰσθητικῆς αὐτονομίας, ἦταν ἓνα ὁμοίωμα λατρευτικῶν πράξεων προορισμένων γιά εὐρύτερο κοινό. Ἡ ἱστορία τής τέχνης ὡς ἱστορία τής προόδου τής αὐτονομίας της δέν μπόρεσε νά ξεριζώσει αὐτό τό στοιχεῖο, καί μάλιστα ὄχι μόνο λόγω τῶν δεσμεύσεών της. Τό ρεαλιστικό μυθιστόρημα στήν ἀκμή του ὡς μορφή, τόν δέκατο ἑνατο αἰῶνα, εἶχε κάτι ἀπό αὐτό πού ἀπέμεινε μετά τή συστηματική του ταπείνωση ἀπό τή θεωρία τοῦ λεγόμενου σοσιαλιστικοῦ ρε-

αλισμοῦ, τό ρεπορτάζ, τήν προεξόφληση αὐτῶν πού ἔμελλε νά ἐρευνήσῃ ἡ κοινωνική ἐπιστήμη. Ὁ φανατισμός τῆς γλωσσικῆς μορφοποίησης στή *Μαντάμ Μποβαρύ* συναρτᾶται ἴσως μέ αὐτό ἀκριβῶς τό ἀντίθετό του στοιχεῖο· ἡ ἐνότητα αὐτῶν τῶν δύο εἶναι ἡ ἀμείωτη ἐπικαιρότητά της. Τό κριτήριό τῶν ἔργων τέχνης εἶναι διπλό: ἂν καταφέρνουν νά ὑπαγάγουν τά στρώματα τοῦ ὕλικου τους καί τίς λεπτομέρειες στόν ἐνύπαρκτο νόμο τῆς μορφῆς τους καί μέ αὕτη τήν ἐνσωμάτωση νά διατηρήσουν, ἔστω ὄχι ἄρρηκτα, αὐτά πού ἀντιστέκονται σέ μιὰ τέτοια ὑπαγωγή-ἐνσωμάτωση, ἡ ὁποία ὡς τέτοια δέν προστατεύει τήν ποιότητα· στήν ἱστορία τῆς τέχνης αὐτά τά δύο στοιχεῖα διαχωρίζονται συχνά. Διότι καμμία μεμονωμένη διαλεκτή κατηγορία, οὔτε κἂν ἡ αἰσθητικά κεντρική τοῦ νόμου τῆς μορφῆς, δέν κατονομάζει τήν οὐσία τῆς τέχνης καί δέν ἐπαρκεῖ γιά τήν ἀξιολόγηση τῶν προϊόντων της. Τή χαρακτηρίζουν γνωρίσματα πού δέν μποροῦν νά συλληφθοῦν σέ πάγιες ἔννοιες τῆς φιλοσοφίας τῆς τέχνης. Ἡ αἰσθητική τοῦ περιεχομένου τοῦ Hegel διέκρινε τό στοιχεῖο τῆς ἐτερότητάς της, τό Ἄλλο της, πού εἶναι ἐγγενές στήν τέχνη, καί ὑπερκέρασε τήν αἰσθητική τῆς μορφῆς, ἡ ὁποία κατά τά φαινόμενα ἐργάζεται μέ μιὰ τόσο πιό καθαρῇ ἔννοια τῆς τέχνης, ἐνῶ ἀφήνει ἐλεύθερες καί ἱστορικές ἐξελίξεις πού ἡ αἰσθητική τοῦ περιεχομένου τοῦ Hegel καί τοῦ Kierkegaard τίς κρατᾶ δεσμευμένες, ὅπως ἡ πορεία πρὸς τή μή ρεαλιστική ζωγραφική. Ταυτόχρονα ὅμως ἡ ἰδεαλιστική διαλεκτική τοῦ Hegel, πού νοεῖ τή μορφή ὡς περιεχόμενο, ἐπαναστρέφεται σέ ἓνα ὠμό προαισθητικό στάδιο. Συγχέει τήν ἀπεικονιστική ἢ συλλογιστική ἐπεξεργασία θεματικῶν ὕλικῶν μέ τή συστατική γιά τήν τέχνη ἐτερότητα. Ὁ Hegel παραβαίνει τρόπον τινά τή δική του διαλεκτική ἀντίληψη περί αἰσθητικῆς, μέ ἀνυπολόγιστες γι' αὐτόν συνέπειες· εὐνόησε τήν ἀπειρόκαλη μετατροπή τῆς τέχνης σέ ἰδεολογία τῆς κυριαρχίας. Ἀπό τήν ἄλλη μεριά τό στοιχεῖο τοῦ μή πραγματικοῦ, τοῦ μή ὄντος στήν τέχνη δέν εἶναι ἐλεύθερο ἀπέναντι στό ὄν. Δέν τίθεται αὐθαίρετα, δέν ἐφευρίσκεται, ὅπως θά ἤθελε ἡ συμβατική ἄποψη, ἀλλά δομεῖται ἀπό ἀναλογίες ἀνάμεσα σέ ὄντα, οἱ ὁποῖες μέ τή σειρά τους ἀπαιτοῦνται ἀπό αὐτά, ἀπό τήν ἀτέλεια, τήν ἀνάγκη, τήν ἀντιφατικότητα καί τίς δυνατότητες αὐτῶν τῶν ὄντων, ἐνῶ καί στίς ἀναλογίες εἶναι ἀκόμη αἰσθητές οἱ μεταδονήσεις τῶν ὄντων καί τῶν σχέσεών τους. Ἡ σχέση τῆς τέχνης πρὸς τό Ἄλλο

της είναι παρόμοια με εκείνη του μαγνήτη προς ένα πεδίο ρινισμάτων. Στο ἄλλο δέν παραπέμπουν μόνο τά στοιχεῖα της, ἀλλά καί ὁ ἀστερισμός τους, ἐκεῖνο τό εἰδικό αἰσθητικό δεδομένο πού συνήθως κατακυρώνεται στό πνεῦμα της. Ἡ ταυτότητα τοῦ ἔργου τέχνης μέ τήν ὑπαρκτή πραγματικότητα εἶναι ἐπίσης ἡ ταυτότητα τῆς συγκεντρωτικῆς του δύναμης, πού συναθροίζει γύρω της τά διάσπαρτα μέλη του (*membra disiecta*), τά ἴχνη τῶν ὄντων, τῶν ὑπαρκτῶν πραγμάτων· μέ τόν κόσμο συγγενεύει τό ἔργο τέχνης μέσω τῆς ἀρχῆς πού τό φέρνει σέ χτυπητή ἀντίθεση πρὸς αὐτόν καί μέσω τῆς ὁποίας τό πνεῦμα ἔχει μαγειρέψει τόν ἴδιο τόν κόσμο. Καί ἡ σύνθεση μέσω τοῦ ἔργου τέχνης δέν ἔχει ἐπιβληθεῖ ἀπλῶς στά στοιχεῖα του, ἀλλά ἐπαναλαμβάνει ἐκεῖνο μέσω τοῦ ὁποίου αὐτά ἐπικοινωνοῦν μεταξύ τους· κατ' αὐτά εἶναι μέ τή σειρά της ἓνα εἶδος ἐτερότητας. Ἐχει καί ἡ σύνθεση τό θεμέλιό της στή μή πνευματική, τήν ὑλική πλευρά τῶν ἔργων, σέ αὐτό πού ἐπεξεργάζεται, ὄχι ἀπλῶς στόν ἑαυτό της. Αὐτό συνδέει τό αἰσθητικό στοιχεῖο τῆς μορφῆς μέ τή μή βία. Στή διαφορά του ἀπό τά ὄντα τό ἔργο τέχνης συγκροτεῖται μέ ἀναγκαῖο τρόπο σέ σχέση πρὸς αὐτό πού ὡς ἔργο τέχνης δέν εἶναι καί πού τώρα μόνο τό μετατρέπει σέ ἔργο τέχνης. Ἡ ἐπιμονή στήν ἀπουσία προθέσεων τῆς τέχνης, πού, ὡς συμπάθεια μέ τίς κατώτερες ἐκδηλώσεις τῆς τέχνης, παρατηρεῖται ἀπό μιά στιγμή τῆς ἱστορίας καί μετέπειτα – στόν Wedekind, ὁ ὁποῖος εἰρωνευόταν τούς «καλλιτέχνες τῆς τέχνης», στόν Apollinaire, ἀσφαλῶς καί στίς ἀπαρχές τοῦ κυβισμού—, φανερώνει μιά ἀσυνείδητη αὐτοσυνείδηση τῆς τέχνης σχετικά μέ τή μέθεξή της στό ἀντίθετό της· αὕτη ἡ αὐτοσυνείδηση στάθηκε ἓνα κίνητρο γιά τή στροφή τῆς τέχνης πρὸς τήν πολιτιστική κριτική καί τήν ἀπαλλαγὴ της ἀπό τήν ψευδαἰσθηση τοῦ καθαρά πνευματικοῦ της εἶναι.

Ἡ τέχνη εἶναι ἡ κοινωνική ἀντίθεση πρὸς τήν κοινωνία καί δέν συνάγεται ἄμεσα ἀπό αὕτη. Ἡ συγκρότηση τῆς περιοχῆς της ἀνταποκρίνεται στή σύσταση μιᾶς ἐσωτερικῆς σφαίρας τῶν ἀνθρώπων, τοῦ χώρου τῆς φαντασίας τους: ἐξαρχῆς συμμετέχει στή μετουσίωση. Ἔτσι εἶναι εὐλόγο νά καθορισθεῖ τί εἶναι ἡ τέχνη βάσει μιᾶς θεωρίας τῆς ψυχικῆς ζωῆς. Ἡ ψυχανάλυση συνιστᾷ σκεπτικισμό ἀπέναντι σέ διδασκαλίες γιά ἀνθρωπολογικές σταθερές. Εἶναι ὅμως πῶς ἀποδοτική ψυχολογικά παρά αἰσθητικά. Γιά τήν ψυχανάλυση τά ἔργα τέχνης εἶναι προβολές τοῦ ἀσυνείδητου ἐκείνων

πού τά ἔχουν παραγάγει· ἐρμηνεύοντας τά θεματικά ὑλικά ξεχνᾷ τίς μορφολογικές κατηγορίες, μεταφέροντας τρόπον τινά τήν ἀπειροκαλία εὐαίσθητων γιατρῶν στό πιό ἀκατάλληλο ἀντικείμενο, στόν Leonardo da Vinci ἢ τόν Baudelaire. Τό μικροαστικό στοιχείο, παρ' ὅλη τήν ὑπογράμμιση τῆς σεξουαλικότητας, μπορεῖ νά ἀποκαλυφθεῖ πάνω στό γεγονός ὅτι σέ σχετικές ἐργασίες, πού συχνά εἶναι παραφυσάδες τοῦ βιογραφικοῦ συρμοῦ, καλλιτέχνες πού τό ἔργο τους ἐκφράζει χωρίς λογοκρισία τήν ἀρνητικότητα τῆς κοινωνικῆς ὑπαρξης ἐπιπλήττονται ὡς νευρωτικοί. Τό βιβλίο τοῦ Laforgue καταλογίζει μέ κάθε σοβαρότητα στόν Baudelaire ὅτι ἔπασχε ἀπό τό σύμπλεγμα τῆς μητέρας. Οὔτε στόν ὀρίζοντα δέν διαφαίνεται τό ἐρώτημα ἂν ὡς ψυχικά ὑγιής θά μπορούσε νά γράψει τά *Ἄνθη τοῦ κακοῦ*, πόσο μᾶλλον ἂν μέ τή νεύρωση τά ποιήματα ἔγιναν χειρότερα. Ἡ κανονική ψυχική ζωή ἀναγορεύεται μέ ὑβριστικό τρόπο σέ κριτήριο ἀκόμη καί ἐκεῖ ὅπου τόσο ἀκραία ὅπως στόν Baudelaire ἡ αἰσθητική ἀξία ἀποδεικνύεται ὡς συν-εξαρτώμενη ἀπό τήν ἀπουσία τοῦ ὑγιοῦς πνεύματος (*mens sana*). Σύμφωνα μέ τή βασική στάση πού τηροῦν οἱ ψυχαναλυτικές μονογραφίες ἡ τέχνη θά ἔπρεπε νά ἀντεπεξέρχεται μέ καταφατικό τρόπο στήν ἀρνητικότητα τῆς ἐμπειρίας. Τό ἀρνητικό στοιχείο δέν εἶναι γι' αὐτές τίποτε περισσότερο ἀπό τό σημάδι τῆς διαδικασίας ἀπώθησης, πού βρίσκει ἀσφαλῶς τήν ἐκφρασή της στό ἔργο τέχνης. Γιά τήν ψυχανάλυση τά ἔργα τέχνης εἶναι ὄνειροπολήματα· τά συγγέει μέ ντοκουμέντα καί τά τοποθετεῖ στά πρόσωπα τῶν ὄνειροπολούντων, ἐνῶ ἀπό τήν ἄλλη μεριά, πρὸς ἀποζημίωση γιά τόν ἀκάλυπτο ἐξωπνευματικό χῶρο, τά ἀπλοποιεῖ ἀνάγοντάς τα σέ ὠμά θεματικά στοιχεῖα· ἔτσι ἐξάλλου μένει κατά ἀξιοπερίεργο τρόπο πίσω ἀπό τή θεωρία τοῦ ἴδιου τοῦ Freud γιά τήν «ἐργασία τοῦ ὄνειρου». Τό πλασματικό στοιχείο ὡς συστατικό τῶν ἔργων τέχνης ὑπερτιμᾶται σέ πολύ μεγάλο βαθμό, ὅπως ἀπό ὅλους τοὺς θετικιστές, μέ τήν ὑποτιθέμενη ἀναλογία πρὸς τά ὄνειρα. Τό στοιχείο τῆς προβολῆς στήν παραγωγική διαδικασία τῶν καλλιτεχνῶν εἶναι ἀπλῶς ἓνα ἀπό τά συστατικά στή σχέση μέ τό μόρφωμα καί μᾶλλον ὄχι τό ἀποφασιστικό· τό ἰδίωμα καί τό ὑλικό ἔχουν ἓνα δικό τους βάρος, προπάντων βέβαια τό ἴδιο τό προϊόν, γιά τό ὁποῖο οἱ ψυχαναλυτές δέν ἔχουν σαφεῖς παραστάσεις. Λόγου χάρη ἡ ψυχαναλυτική θέση ὅτι ἡ μουσική εἶναι μιά ἄμυνα κατά τῆς ἀπειλού-

σας παράνοιας εὐσταθεῖ ἀσφαλῶς ἀπό κλινική ἄποψη σέ μεγάλο βαθμό, ἀλλά δέν λέει τίποτε γιά τήν ἀξία καί τό πνευματικό περιεχόμενο ἔστω μίας διαμορφωμένης σύνθεσης. Τό πλεονέκτημα τῆς ψυχαναλυτικῆς θεωρίας τῆς τέχνης σέ σχέση μέ τήν ἰδεαλιστική εἶναι ὅτι φωτίζει τήν ἐσωτερική διάσταση τῆς τέχνης, ἡ ὁποία ὁμως δέν ἔχει καλλιτεχνικό χαρακτήρα. Μᾶς βοηθάει νά βγάλουμε τήν τέχνη ἀπό τόν μαγικό κύκλο τοῦ ἀπόλυτου πνεύματος. Κινούμενη στό πνεῦμα τοῦ διαφωτισμοῦ ἀντιστρατεύεται τόν χυδαῖο ἰδεαλισμό, ὁ ὁποῖος ἀπεχθανόμενος τή γνώση τῆς τέχνης, προπάντων αὐτή πού ἀποκαλύπτει τή διαπλοκή της μέ τίς ὁρμές, θά ἤθελε νά προστατεύσει τήν τέχνη στό λοιμοκαθαρτήριο γιά νά τήν ἐξυψώσει σέ μιά δῆθεν ἀνώτερη σφαῖρα. "Ὅπου ἡ ψυχανάλυση ἀποκρυπτογραφεῖ τόν κοινωνικό χαρακτήρα,^{3δ} πού ἐκφράζεται μέσα ἀπό ἓνα ἔργο, στό ὁποῖο ἐκδηλώνεται μέ διάφορους τρόπους καί ὁ χαρακτήρας τοῦ δημιουργοῦ, προσφέρει συνδετικούς κρίκους τῆς συγκεκριμένης διαμεσολάβησης μεταξύ τῆς δομῆς τῶν μορφωμάτων καί τῆς κοινωνικῆς δομῆς. Ἀσκεῖ ὁμως καί ἡ ἴδια μιά δεσμευτική ἐπιρροή παρόμοια μέ ἐκείνη τοῦ ἰδεαλισμοῦ, τή μαγεία ἐνός ἀπολύτως ὑποκειμενικοῦ συστήματος σημείων γιά ὑποκειμενικές παρορμήσεις. Ἀποκρυπτογραφεῖ φαινόμενα, ἀλλά τό φαινόμενο τῆς τέχνης εἶναι γι' αὐτή ἀπρόσιτο. Τά ἔργα τέχνης εἶναι γι' αὐτή ἀπλῶς γεγονότα, ἀλλά ἔτσι χάνει ἀπό τά μάτια της τήν ἴδια τους τήν ἀντικειμενικότητα, τήν ἐσωτερική συμφωνία μεταξύ τῶν μερῶν τους, τό μορφολογικό τους ἐπίπεδο, τίς κριτικές τους παρωθήσεις, τή σχέση τους μέ τή μή ψυχική πραγματικότητα καί, τέλος, τήν ἰδέα τῆς ἀλήθειας πού ἀντιπροσωπεύουν. Ἡ ζωγράφος πού, βάσει τῆς συμφωνίας γιά πλήρη εἰλικρίνεια μεταξύ ἀναλυόμενου καί ἀναλυτῆ, εἰρωνεύθηκε τίς κακές γκραβοῦρες τῆς Βιέννης μέ τίς ὁποῖες εἶχε ἀσχημίσει τούς τοίχους του, ἄκουσε ἀπό τόν ἀναλυτή της τήν ἐξήγηση ὅτι αὐτό εἶναι μιά ἐπιθετική συμπεριφορά ἀπό τή μεριά της. Τά ἔργα τέχνης εἶναι σέ ἀσύγκριτα μικρότερο βαθμό ἀπεικασματα καί ἰδιοκτησία τοῦ καλλιτέχνη ἀπό ὅσο φαντάζεται ἓνας γιατρός, πού γνωρίζει τούς καλλιτέχνες μόνον ἀπό τό ντιβάνι. Μόνον οἱ ἐρασιτέχνες ἀνάγουν τά πάντα μέσα στήν τέχνη στό ἀσυνείδητο. Ἡ καθαρή τους αἴσθηση ἀναπαράγει ξεπεσμένα στερεότυπα. Στήν καλλιτεχνική παραγωγική διαδικασία οἱ ἀσυνείδητες παρορμήσεις εἶναι ἀπλῶς ἐρεθίσματα καί ὑλικά, ὅπως καί πολλά ἄλλα

πράγματα. Ἐνσωματώνονται στό ἔργο τέχνης μέ διαμεσολαβημένο τρόπο, μέσω τοῦ νόμου τῆς μορφῆς· τό συγκεκριμένο ὑποκείμενο πού κατασκεύασε τό ἔργο δέν θά ἦταν μέσα σέ αὐτό τίποτε περισσό-τερο ἀπό ἓνα ζωγραφισμένο ἄλογο. Τά ἔργα τέχνης δέν εἶναι τέστ θεματικῆς πρόσληψης (thematic apperception test) τοῦ δημιουργοῦ τους. Γιά μιά τέτοια ἀμουσία εὐθύνεται μεταξύ ἄλλων καί ἡ λα-τρεία πού καλλιεργεῖ ἡ ψυχανάλυση γιά τήν ἀρχή τῆς πραγματικό-τητας· ὅ,τι δέν ὑπακούει σέ αὐτή εἶναι γιά τήν ψυχανάλυση ἀπλῶς «φυγή»· ἡ προσαρμογή στήν πραγματικότητα ἀναγορεύεται σέ ὑπέρτατο ἀγαθό (summum bonum). Ἡ πραγματικότητα δίνει πάρα πολλές πραγματικές ἀφορμές γιά φυγή ἀπό αὐτή καί δέν ἀρμόζει καθόλου νά ἀγανακτοῦμε γιά τή φυγή στηριζόμενοι σέ μιά ἀρμονι-στική ἰδεολογία· ἀκόμη καί ψυχολογικά ἡ τέχνη θά ἦταν πιό πολύ νομιμοποιημένη ἀπό ὅσο τῆς ἀναγνωρίζει ἡ ψυχολογία. Φυγή εἶναι ἀσφαλῶς καί ἡ φαντασία, ἀλλά ὄχι τελείως· αὐτό πού ὑπερ-βαίνει τήν ἀρχή τῆς πραγματικότητας πρὸς κάτι ἀνώτερο εἶναι πάν-τοτε καί κατώτερο· μόνον ἀπό κακεντρέχεια θά μπορούσε κανεῖς νά τό δακτυλοδεικτεῖ. Παραμορφωμένη εἶναι ἡ εἰκόνα (imago) τοῦ καλλιτέχνη ὡς ἑνός ἀνεκτοῦ ἀνθρώπου, ἑνός νευρωτικοῦ ἐνταγμέ-νου στήν κοινωνία πού διέπεται ἀπό τόν καταμερισμό τῆς ἐργα-σίας. Καλλιτέχνες τῆς πρώτης γραμμῆς, ὅπως ὁ Beethoven ἢ ὁ Rembrandt, συνδύαζαν τήν πιό ὀξεία συνείδηση τῆς πραγματικό-τητας μέ τήν ἀποξένωση ἀπό τήν πραγματικότητα· αὐτό μόνο θά μπορούσε νά εἶναι ἓνα ἀντάξιο ἀντικείμενο τῆς ψυχολογίας τῆς τέχνης. Θά ἔπρεπε νά ἀποκρυπτογραφεῖ τό ἔργο τέχνης ὄχι μόνον ὡς κάτι ὅμοιο τοῦ καλλιτέχνη, ἀλλά καί ὡς κάτι ἀνόμοιό του, ὡς ἐργασία πάνω σέ κάτι πού ἀντιστέκεται. Ἄν ἡ τέχνη ἔχει ψυχανα-λυτικές ρίζες, αὐτές θά ἦταν οἱ ρίζες τῆς φαντασίας στή φαντα-σίωση τῆς παντοδυναμίας. Μέσα της ὅμως ἐνεργεῖ καί ἡ ἐπιθυμία γιά τή δημιουργία ἑνός καλύτερου κόσμου. Αὐτό ἀποδεσμεύει ὁλόκληρη τή διαλεκτική, ἐνῶ ἡ ἀντίληψη ὅτι τό ἔργο τέχνης εἶναι ἀπλῶς μιά ὑποκειμενική γλῶσσα τοῦ ἀσυνείδητου μένει πίσω ἀπό αὐτή τή διαλεκτική.

Ἡ φροϋδική θεωρία τῆς τέχνης ὡς ἐκπλήρωσης μιᾶς ἐπιθυμίας εἶναι ἡ ἀντίθεση στήν καντιανή. Τό πρῶτο στοιχεῖο τῆς καλαισθη-τικῆς κρίσης, στήν «Ἀναλυτική τοῦ ὡραίου», εἶναι ἡ εὐαρέσκεια χωρίς (πρακτικό) ἐνδιαφέρον.⁴ Ἐνδιαφέρον σέ αὐτή τήν περίπτω-

ση «ἀποκαλείται ἡ εὐαρέσκεια πού συνδέουμε μέ τήν παράσταση τῆς ὑπαρξης ἑνός ἀντικειμένου».⁵ Δέν εἶναι σαφές ἂν μέ τήν «παράσταση τῆς ὑπαρξης ἑνός ἀντικειμένου» ὁ Kant ἐννοεῖ τό ἀντικείμενο πού δουλεύει ὁ δημιουργός σέ ἕνα ἔργο τέχνης, τό θεματικό του ὕλικό, ἢ τό ἴδιο τό ἔργο τέχνης· τό ὁμορφο μοντέλο γιά ἕνα γυμνό ἢ ἡ γλυκεῖα μελωδία μουσικῶν ἤχων, πού μπορεῖ νά εἶναι κίτς, ἀλλά καί συστατικό στοιχείο καλλιτεχνικῆς ποιότητας. Ὁ τονισμός τῆς «παράστασης» εἶναι ἐπακόλουθο τῆς ἀκραιφνῶς ὑποκειμενιστικῆς προσέγγισης τοῦ Kant, ὁ ὁποῖος σιωπηρά καί σέ πλήρη συμφωνία μέ τήν ὀρθολογιστική παράδοση, προπάντων τοῦ Moses Mendelssohn, ἀναζητεῖ τήν αἰσθητική ποιότητα στήν ἐντύπωση πού προκαλεῖ τό ἔργο τέχνης στόν παρατηρητή του. Ἐπαναστατικό στήν *Κριτική τῆς κριτικῆς ικανότητας* εἶναι ὅτι, χωρίς νά ἐγκαταλείπει τόν κύκλο τῆς παλαιότερης αἰσθητικῆς τῆς ἐντύπωσης ἢ ἐπίδρασης, τήν περιορίζει μέ τήν ἐνδοπλαισιακή κριτική του, ὅπως καί γενικά τό εἰδικό βάρος τοῦ καντιανοῦ ὑποκειμενισμοῦ ἔγκειται στήν ἀντικειμενική του πρόθεση, στήν προσπάθειά του νά διασώσει τήν ἀντικειμενικότητα μέσα ἀπό τήν ἀνάλυση ὑποκειμενικῶν στοιχείων. Ἡ ἀπουσία (πρακτικοῦ) ἐνδιαφέροντος ἀπομακρύνεται ἀπό τήν ἄμεση ἐντύπωση ἢ ἐπίδραση, πού θέλει νά διατηρήσει τήν εὐαρέσκεια, καί αὐτό προετοιμάζει τό σπάσιμο τῶν πρωτείων τῆς. Διότι στερημένη ἀπό αὐτό πού ὁ Kant ἀποκαλεῖ (πρακτικό) ἐνδιαφέρον, ἡ εὐαρέσκεια γίνεται κάτι πολύ ἀκαθόριστο καί ἔτσι δέν μπορεῖ νά χρησιμεύσει στόν καθορισμό τοῦ ωραίου. Ἡ διδασκαλία τῆς εὐαρέσκειας χωρίς (πρακτικό) ἐνδιαφέρον εἶναι φτωχή μπροστά στό αἰσθητικό φαινόμενο· τό περιορίσε στό τυπικά ωραῖο, πού στήν ἀπομόνωσή του εἶναι πολύ προβληματικό, ἢ στά λεγόμενα ὑπέροχα φυσικά ἀντικείμενα. Ἡ μετουσίωση σέ ἀπόλυτη μορφή παραμέλησε τό πνεῦμα τῶν ἔργων τέχνης, στό ὄνομα τοῦ ὁποῖου γίνεται ἡ μετουσίωση. Ἡ ἐπιτηδευμένη ὑποσημείωση τοῦ Kant,⁶ ὅτι μιᾶ κρίση γιά ἕνα ἀντικείμενο τῆς εὐαρέσκειας μπορεῖ νά εἶναι ἀσφαλῶς χωρίς (πρακτικό) ἐνδιαφέρον, ἀλλά ἐντούτοις ἐνδιαφέρουσα, δηλαδή νά προκαλεῖ ἕνα ἐνδιαφέρον, ἀκόμη καί ἂν δέν στηρίζεται σέ κανένα ἐνδιαφέρον, μαρτυρεῖ ἔντιμα καί ἀκούσια αὐτό τό γεγονός. Ὁ Kant διαχωρίζει τό αἰσθητικό σιναίσθημα –καί μέ αὐτό, σύμφωνα μέ τήν ἀντίληψή του, δινητικά τήν ἴδια τήν τέχνη– ἀπό τήν ὀρεξη-πόθο, στήν ὁποία στοχεύει ἡ «παρά-

σταση της ύπαρξης ενός αντικειμένου»· ή ευαρέσκεια που προκαλεί μιά τέτοια παράσταση έχει «πάντοτε μιά σχέση και μέ την ὄρεξη-πόθο». ⁷ Ὁ Kant εἶναι ὁ πρῶτος που συνέλαβε τή μή χαμένη ἀπό τότε ἀλήθεια ὅτι ἡ αἰσθητική συμπεριφορά εἶναι ἀπαλλαγμένη ἀπό τήν ἄμεση ὄρεξη-πόθο, που ἀπέσπασε τήν τέχνη ἀπό τήν ἀπληστη ἀπειροκαλία, ἡ ὁποία ἐξακολουθεῖ νά τήν ψηλαφεῖ συνεχῶς καί νά δοκιμάζει τή γεύση της. Παραταῦτα τό καντιανό μοτίβο δέν εἶναι ἐντελῶς ξένο πρὸς τήν ψυχολογική θεωρία τῆς τέχνης: τά ἔργα τέχνης δέν εἶναι οὔτε γιά τόν Freud κατευθείαν ἐκπληρώσεις μιᾶς ἐπιθυμίας, ἀλλά κυρίως μετατρέπουν τήν ἀνικανοποίητη λίμπιντο σέ κοινωνικά παραγωγική προσφορά, ἐνῶ ἡ κοινωνική ἀξία τῆς τέχνης, μέ ἄκριτο σεβασμό γιά τό δημόσιο κῦρος της, προϋποτίθεται ἀνεξέταστα ὡς δεδομένη. Τό γεγονός ὅτι ὁ Kant ὑπογράμμισε μέ πολύ μεγαλύτερη ἔμφαση ἀπό τόν Freud τή διαφορά τῆς τέχνης ἀπό τήν ὄρεξη-πόθο καί κατά συνέπεια ἀπό τήν ἐμπειρική πραγματικότητα δέν συνιστᾷ ἀπλῶς μιά ἐξιδανίκευση τῆς τέχνης: ὁ ἀποχωρισμός τῆς αἰσθητικῆς σφαίρας ἀπό τόν ἐμπειρικό κόσμο συγκροτεῖ τήν τέχνη. Ὁ Kant ὅμως ἀκίνητοποιήσε ὑπερβατικά αὐτή τή συγκρότηση, που εἶναι ἓνα ἱστορικό προϊόν, καί μέ ἀπλοϊκή λογική τήν ταύτισε μέ τήν οὐσία τοῦ καλλιτεχνικοῦ φαινομένου, ἀγνοώντας ὅτι οἱ ὑποκειμενικές ὁρμικές συνιστώσες τῆς τέχνης ἀκόμη καί στήν πιό ὥριμη μορφή της, ἡ ὁποία τίς ἀρνεῖται, ἐπανέρχονται μεταμορφωμένες. Ἡ θεωρία τῆς μετουσίωσης τοῦ Freud ἔχει συλλάβει μέ πιό ἀπροκατάληπτο τρόπο τόν δυναμικό χαρακτήρα τοῦ καλλιτεχνικοῦ φαινομένου. Ἀλλά τό τίμημα που πλήρωσε δέν εἶναι μικρότερο ἀπό ἐκεῖνο τοῦ Kant. Ἄν σέ αὐτόν ἡ πνευματική οὐσία τοῦ ἔργου τέχνης, παρ' ὅλη τήν προτίμηση τῆς κατ' αἴσθηση ἐποπτείας, προέκυπτε ἀπό τή διάκριση τῆς αἰσθητικῆς ἀπό τήν πρακτική καί τήν ὀρεγόμενη συμπεριφορά, ἡ φροῦδική προσαρμογή τῆς αἰσθητικῆς πρὸς τή θεωρία τῶν ὁρμῶν φαίνεται ὅτι ἀποκλείει ἀπό τό πλαίσιο τῆς αὐτῆς τήν πνευματική οὐσία· τά ἔργα τέχνης, ἀκόμη καί ὡς μετουσιωμένα, εἶναι ἀπλῶς ἀντιπρόσωποι τῶν αἰσθητήριων διεγέρσεων, τίς ὁποῖες τό πολύ κάνουν ἀγνώριστες μέ ἓνα εἶδος ἐργασίας τοῦ ὀνείρου. Τήν ἀντιπαράσταση τῶν δύο ἀνόμων διανοητῶν —ὁ Kant δέν ἀπέριπτε μόνο τόν ψυχολογισμό, ἀλλά στήν τελευταία φάση τῆς ζωῆς του ὅλο καί πιό πολύ ὅλη τήν ψυχολογία— ἐπιτρέπει ὥστόσο ἓνα κοινό σημεῖο που εἶναι πιό ση-

μαντικό από τη διαφορά ανάμεσα στην κατασκευή του υπερβατικού υποκειμένου από τη μία μεριά και την αναδρομή σε ένα εμπειρικό ψυχολογικό από την άλλη. Και οι δύο είναι κατά βάση υποκειμενικά προσανατολισμένοι ανάμεσα στην αρνητική ή θετική αποτίμηση της ὄρεξης-πόθου. Και για τους δύο τό ἔργο τέχνης είναι πραγματικό μόνο σε σχέση με ἐκεῖνον πού τό θεωρεῖ ἢ ἐκεῖνον πού τό παράγει. Ἐνας μηχανισμός πού στηρίζεται καί στήν ἠθική του φιλοσοφία ἀναγκάζει καί τόν Kant νά λάβει ὑπόψη τό ὑπαρκτό ἄτομο, ἕνα ὄντικό στοιχεῖο, περισσότερο ἀπό ὅσο θά ἐπέτρεπε ἡ ἰδέα τοῦ υπερβατικοῦ υποκειμένου. Καμμιᾶ εὐαρέσκεια χωρίς ζωντανούς ἀνθρώπους, στούς ὁποίους θά μπορούσε νά ἀρέσει τό ἀντικείμενο. Ὁλόκληρη ἡ *Κριτική τῆς κριτικῆς ἱκανότητος* διαδραματίζεται, χωρίς ρητή ἀναφορά, πάνω σέ συντεταγμένα (Konstitututa), γι' αὐτόν τόν λόγο ἐκεῖνο πού προοριζόταν ὡς γέφυρα ἀνάμεσα στόν θεωρητικό καί τόν πρακτικό καθαρό Λόγο εἶναι ἀπέναντι καί στά δύο ἄλλο γένος.^{7α} Τό ταμποῦ τῆς τέχνης –καί καθόσον ὁρίζεται ὑπακούει πράγματι σέ ἕνα ταμποῦ· οἱ ὁρισμοί εἶναι ὀρθολογικά ταμποῦ– ἀπαγορεύει μιᾶ ζωική στάση ἀπέναντι στό ἀντικείμενο, τή βούληση νά τό κυριεύσει κανεῖς σάν φυσικό σῶμα. Ἀλλά στήν ἐξουσιαστική δύναμη τοῦ ταμποῦ ἀντιστοιχεῖ ἡ δύναμη τοῦ πράγματος πού ἀφορᾷ. Δέν ὑπάρχει τέχνη πού δέν περιέχει μέσα της μέ ἀρνητικό τρόπο, ὡς στοιχεῖο της, ἐκεῖνο ἀπό τό ὁποῖο ἀπομακρύνεται. Τήν ἀπουσία πρακτικοῦ ἐνδιαφέροντος τή συνοδεύει κατ' ἀνάγκη ἡ σκιά τοῦ πιό ἄγριου πρακτικοῦ ἐνδιαφέροντος, ὅταν δέν πρόκειται ἀπλῶς γιά ἀδιαφορία, καί πολλά συνηγοροῦν ὑπέρ τῆς ἰδέας ὅτι ἡ ἀξία τῶν ἔργων τέχνης ἐξαρτᾶται ἀπό τό μέγεθος τοῦ πρακτικοῦ ἐνδιαφέροντος πού πρέπει νά ὑπερνικηθεῖ γιά νά πραγματοποιηθεῖ τό ἔργο τέχνης. Ὁ Kant δέν τό παραδέχεται, γιά χάρη μιᾶς ἔννοιας τῆς ἐλευθερίας ἡ ὁποία διώκει ὡς ἑτερόνομο καθετί πού δέν ἀνήκει στό ὑποκείμενο. Ἡ δική του θεωρία τῆς τέχνης παραμορφώνεται ἀπό τήν ἀνεπάρκεια τῆς διδασκαλίας του περί τοῦ πρακτικοῦ Λόγου. Ἡ ἰδέα μιᾶς ὁμορφιᾶς πού θά μπορούσε νά διατηρεῖ ἢ νά ἔχει ἀποκτήσει σχετική αὐτονομία ἐναντι τοῦ κυρίαρχου Ἐγώ φαίνεται, σύμφωνα μέ τό βασικό νόημα τῆς φιλοσοφίας του, σάν ἐκτροπή πρὸς νοητούς κόσμους. Στήν τέχνη ὁμως, ὅπως καί σέ ἐκεῖνο ἀπό τό ὁποῖο προῆλθε ἀντιθετικά, δέν ἀναγνωρίζεται κανενός εἶδους περιεχόμενο καί ἀντ' αὐτοῦ τῆς

αποδίδεται κάτι τόσο τυπικό ὥπως ἡ εὐαρέσκεια. Κατά παράδοξο τρόπο ἡ αἰσθητική γίνεται γιά τόν Kant ἕνας εὐνουχισμένος ἡδονισμός, μιά ἡδονή χωρίς εὐχαρίστηση, ἐξίσου ἄδικη ἀπέναντι στήν καλλιτεχνική ἐμπειρία, στήν ὁποία ἡ εὐαρέσκεια εἶναι κάτι δευτερεύον καί κατά κανέναν τρόπο τό ὅλον, καί ἀπέναντι στό φυσικό-σωματικό ἐνδιαφέρον, τίς καταπιεσμένες καί μή ἱκανοποιημένες ἀνάγκες, πού στήν αἰσθητική τους ἄρνηση εἶναι αἰσθητός ὁ παλμός τους καί κάνουν τά μορφώματα νά εἶναι κάτι περισσότερο ἀπό κενά σχήματα. Ἡ αἰσθητική ἀπουσία πρακτικοῦ ἐνδιαφέροντος διεύρυνε τό ἐνδιαφέρον πέρα ἀπό τή μερικότητά του. Τό ἐνδιαφέρον γιά τήν αἰσθητική ὁλότητα ἤθελε, ἀντικειμενικά, νά εἶναι ἕνα ἐνδιαφέρον γιά μιά σωστή θεσμική ὀργάνωση τοῦ ὅλου. Δέν στόχευε στήν ἐκπλήρωση μεμονωμένων ἀναγκῶν, ἀλλά στίς ἀπεριόριστες δυνατότητες, πού δέν θά ὑπῆρχαν χωρίς τήν ἀτομική ἐκπλήρωση. Κατ' ἀντιστοιχία πρὸς τήν ἀδυναμία τῆς καντιανῆς θεωρίας τῆς τέχνης ἡ φροῦδική εἶναι πιό ἰδεαλιστική ἀπό ὅσο ἡ ἴδια ὑποπτεύεται. Μεταθέτοντας τά ἔργα τέχνης καθαρά στό ψυχικό πλαίσιο τά ἀπαλλάσσει ἀπό τήν ἀντίθεσή τους πρὸς τό μή Ἐγώ, τό ὁποῖο παραμένει ἀνενόχλητο ἀπό τά κεντριά τῶν ἔργων τέχνης. Αὐτά ἐξαντλοῦνται στήν ψυχική λειτουργία τῆς πραγματοποίησης τῆς ὀρμικῆς παραίτησης, σέ τελική ἀνάλυση στήν προσαρμογή. Ὁ ψυχολογισμός τῆς αἰσθητικῆς ἐρμηνείας συμβιβάζεται εὐκόλα μέ τή μικροαστική ἀντίληψη ὅτι τό ἔργο τέχνης ἀπαλύνει ἁρμονικά τίς ἀντιθέσεις, εἶναι ἡ ὄνειρική εἰκόνα μιᾶς καλύτερης ζωῆς, λησμονώντας τό κακό μέσα ἀπό τό ὁποῖο ἐντούτοις κατάφερε νά πραγματοποιηθεῖ. Στήν κονφορμιστική υἱοθέτηση τῆς τρέχουσας ἀντίληψης τοῦ ἔργου τέχνης ὡς εὐεργετικοῦ πολιτιστικοῦ ἀγαθοῦ ἀπό τήν ψυχ-ἀνάλυση ἀντιστοιχεῖ ἕνας αἰσθητικός ἡδονισμός πού ἐξορίζει κάθε ἀρνητικότητα ἀπό τήν τέχνη καί τή μεταφέρει στό πεδίο τῶν ὀρμικῶν συγκρούσεων τῆς γένεσής τους, γιά νά τήν ἀποσιωπήσει στό τελικό ἀποτέλεσμα. Ὅταν ἡ μετουσίωση καί ἡ ἐνοποίηση γίνονται τό ἓν καί πᾶν τοῦ ἔργου τέχνης, τότε αὐτό χάνει τή δύναμη μέ τήν ὁποία ξεπερνᾷ τήν ὑφιστάμενη κατάσταση ἀποκηρύσσοντάς την ἀπλῶς καί μόνο μέ τήν ὑπαρξή του. Ὅταν ὅμως ἡ συμπεριφορά τοῦ ἔργου τέχνης καταγράφει τήν ἀρνητικότητα τῆς πραγματικότητας καί λαμβάνει θέση ἀπέναντί της, τροποποιεῖται καί ἡ ἔννοια τῆς ἀπουσίας πρακτικῶν συμφερόντων. Τά ἔργα τέχνης

ἐμπεριέχουν αὐτά καθ' ἑαυτά μιά σχέση ἀνάμεσα στό πρακτικό ἐνδιαφέρον καί τήν ἄρνησή του, παρά τήν καντιανή καί τή φροϋδι-κη ἐρμηνεία τους. Ἀκόμη καί ἡ ἀπλῶς στοχαστική-θεωρητική συμπεριφορά ἀπέναντι στά ἔργα τέχνης, ἀποσπασμένη μέσα ἀπό τά ἀντικείμενα δράσης, αἰσθάνεται ὅτι καταγγέλλει τή σύμβασή της μέ τήν ἄμεση πρακτική καί ὅτι κατ' αὐτά ἔχει ἡ ἴδια μιά πρακτική σημασία, εἶναι μιά ἀντίσταση στή σύμπραξη. Μόνον ἔργα τέχνης πού γίνονται αἰσθητά ὡς τρόπος συμπεριφορᾶς ἔχουν λόγο ὕπαρξης. Ἡ τέχνη δέν εἶναι μόνον ἀντιπρόσωπος μιᾶς καλύτερης πρακτικῆς ἀπό αὐτή πού κυριαρχεῖ σήμερα, ἀλλά καί κριτική τῆς πρακτικῆς ὡς κυριαρχίας τῆς βάνανσης αὐτοσυντήρησης μέσα στήν κατεστημένη τάξη πραγμάτων καί γιά χάρη της. Διαψεύδει τήν παραγωγή γιά τήν παραγωγή καί τάσσεται ὑπέρ μιᾶς πρακτικῆς πέρα ἀπό τά δεσμά τῆς ἐργασίας. Ὑπόσχεση εὐτυχίας^{7β} σημαίνει κάτι περισσό-τερο ἀπό τό γεγονός ὅτι ἡ ὥς τώρα πρακτική ἐμποδίζει τήν εὐτυχία: ἡ εὐτυχία θά ἦταν πάνω ἀπό τήν πρακτική. Τήν ἄβυσσο πού χάσκει ἀνάμεσα στήν πρακτική καί τήν εὐτυχία μετράει ἡ δύναμη τῆς ἀρνη-τικότητας στό ἔργο τέχνης. Ὁ Kafka δέν προκαλεῖ ἀσφαλῶς τήν ὄρεξη-πόθο. Ἀλλά τό πραγματικό ἄγχος μέ τό ὅποιο ἀντιδρᾷ κα-νεῖς σέ πεζογραφήματα ὅπως ἡ *Μεταμόρφωση* ἢ ἡ *Ἀποικία τῶν τι-μωρημένων*, τό σόκ πού τόν κάνει νά τινάζεται πίσω, ἡ ἀηδία πού κλονίζει τή φύση τοῦ ἀνθρώπου, ὡς ἄμυνα ἔχει μεγαλύτερη σχέση μέ τήν ὄρεξη-πόθο παρά μέ τήν παλαιά ἀπουσία πρακτικῶν ἐνδια-φερόντων, τήν ὁποία ἀκυρώνει ὁ ἴδιος καί ὅσοι τόν ἀκολούθησαν. Θά ἦταν χονδροειδῶς ἀκατάλληλη γιά τήν κατανόηση τοῦ ἔργου του. Μέ τόν καιρό ὑποβίβασε τήν τέχνη σέ αὐτό πού εἰρωνεύεται ὁ Hegel, τόν εὐχάριστο ἢ χρήσιμο μηχανισμό κουρντιστῶν μουσικῶν κουτιῶν τῆς *Ποιητικῆς τέχνης* τοῦ Ὁρατίου. Ἀπό αὐτή ἀπελευθε-ρώθηκε ἡ αἰσθητική τῆς ἰδεαλιστικῆς ἐποχῆς, ταυτόχρονα μέ τήν ἴδια τήν τέχνη. Ἡ καλλιτεχνική ἐμπειρία εἶναι αὐτόνομη μόνον ὅταν ἀποβάλλει τό γοῦστο πού ἐπιζητεῖ τήν ἀπόλαυση. Ὁ δρόμος πού ὁδηγεῖ σέ αὐτή περνάει μέσα ἀπό τήν ἀπουσία πρακτικῶν ἐνδιαφερόντων· ἡ χειραφέτηση τῆς τέχνης ἀπό τά προϊόντα τῆς κουζίνας ἢ τῆς πορνογραφίας εἶναι ἀμετάκλητη. Ἀλλά δέν ἡρεμεῖ στήν ἀπουσία πρακτικῶν ἐνδιαφερόντων, ἡ ὁποία ἀναπαράγει στό πλαίσιο της, μεταλλασσόμενη, τό πρακτικό ἐνδιαφέρον. Μέσα στόν

ψευδή κόσμο όλη ή ήδονή^{7γ} είναι ψευδής. Για χάρη τής ευτυχίας αποκηρύσσεται ή ευτυχία. Έτσι έπιζει στην τέχνη ή όρεξη-πόθος.

Στήν καντιανή άπουσία πρακτικών ενδιαφερόντων ή απόλαυση έχει γίνει άγνώριστη και μεταμφιέζεται. Αυτό πού ή κοινή συνείδηση και μιά πρόθυμα ένδοτική σέ αυτή αισθητική φαντάζονται ως καλλιτεχνική απόλαυση σύμφωνα μέ τό μοντέλο τής πραγματικής απόλαυσης είναι μάλλον άνύπαρκτο. Στήν καλλιτεχνική έμπειρία ως έχει συμμετέχει πολύ λίγο και μέ παραλλαγμένο τρόπο τό έμπειρικό ύποκείμενο· τό μερίδιό του πρέπει νά μειώνεται όσο μεγαλώνει ή αξία του καλλιτεχνικού μορφώματος. Είναι δείγμα άπειροκαλίας νά απολαμβάνει κανείς τά έργα τέχνης κυριολεκτικά, μέ άδρά συγκεκριμένο τρόπο· λέξεις όπως Ohrenschmaus^{7δ} προδίδουν τήν άμουςία. Άν όμως άπαλειφόταν και τό τελευταίο ίχνος απόλαυσης, τό έρώτημα προς τί ύπάρχουν τά έργα τέχνης θά προκαλούσε άμηχανία. Στήν πραγματικότητα τά έργα τέχνης απολαμβάνονται τόσο λιγότερο όσο πιο πολύ καταλαβαίνει κανείς από αυτά. Η παραδοσιακή συμπεριφορά άπέναντι στό έργο τέχνης, άν έχει πράγματι σημασία γι' αυτό, ήταν μάλλον ό θαυμασμός: ότι είναι έτσι αυτά καθ' έαυτά, όχι για τόν παρατηρητή. Αυτό πού συνειδητοποιούσε και τόν συνέπαιρνε ήταν ή αλήθεια των έργων τέχνης, όπως σέ μορφώματα τύπου Kafka, όπου υπερτερεί έναντι όποιουδήποτε άλλου στοιχείου. Τά έργα τέχνης δέν ήταν πολυτελή είδη απόλαυσης άνώτερης κατηγορίας. Η σχέση προς τήν τέχνη δέν είναι μιά καταβροχθιστική ένσωμάτωση, αλλά, αντίστροφα, ό παρατηρητής χανόταν μέσα στό πράγμα· αυτό συμβαίνει ακόμη πιο πολύ μέ τά σύγχρονα μορφώματα, πού έπέρχονται πάνω στόν παρατηρητή όπως μερικές φορές οί σιδηροδρομικές μηχανές στόν κινηματογράφο. Εάν ρωτήσει κανείς έναν μουσικό άν ή μουσική του προκαλεί χαρά, θά πει μάλλον, όπως στό άμερικανικό ανέκδοτο για τόν τσελίστα πού υπό τή διεύθυνση του Toscanini κάνει μουτρα: I just hate music.^{7ε} Όποιος έχει εκείνη τήν έγγενή σχέση μέ τήν τέχνη ώστε ό ίδιος νά έξαλείφεται μέσα της παύει νά τή βλέπει ως αντικείμενο· θά του ήταν άφόρητο νά τή στερηθεί, οί επιμέρους έκδηλώσεις της δέν είναι γι' αυτόν πηγή ευχαρίστησης. Τό γεγονός ότι κανένας δέν θά καταπιανόταν μέ τήν τέχνη άν, όπως λένε οί άστοί, δέν είχε κανένα όφελος είναι άναμφισβήτητο, όχι όμως και τόσο αληθινό ώστε νά μπορούσαμε νά συν-

τάξουμε έναν ισολογισμό: απόψε άκουσα την Ένατη συμφωνία και εύχαριστήθηκα τόσο πολύ ή τόσο λίγο· και τέτοιες βλακείες έχουν εγκαθιδρυθεί στο μεταξύ ως κοινός νοός. Ο άστος επιθυμεί μιά πλουσιοπάροχη τέχνη και μιά άσκητική ζωή· τό αντίστροφο θά ήταν καλύτερο. Η εκπραγματισμένη συνείδηση αποζητεί και άνακαλεί στη σφαίρα της αισθησιακής άμεσότητας εκείνο πού είναι ξένο προς αυτή, ως αποζημίωση για τίς αισθησιακές στερήσεις πού μιά τέτοια συνείδηση επιβάλλει στους ανθρώπους. Ένω κατά τά φαινόμενα τό έργο τέχνης, αισθησιακά έλκυστικό, έρχεται πολύ κοντά στον καταναλωτή, ταυτόχρονα αποξενώνεται από αυτόν: μετατρέπεται σε έμπορευμα πού του άνήκει και πού ό ίδιος φοβάται διαρκώς μήπως τό χάσει. Η ψευδής σχέση μέ την τέχνη συνδέεται στενά μέ τό άγχος για την ιδιοκτησία. Στη φετιχιστική ιδέα του έργου τέχνης ως κτήματος, πού μπορεί κανείς νά τό έχει και πού είναι δυνατόν νά καταστραφεί από τον στοχασμό, αντιστοιχεί αυστηρά ή ιδέα ενός άγαθού πού μπορεί νά αξιοποιηθεί στον ψυχολογικό προϋπολογισμό. Αν ή τέχνη, σύμφωνα μέ την ίδια της την έννοια, είναι προϊόν του ιστορικού γίγνεσθαι, αυτό ισχύει εξίσου για την κατάταξη της στα πολυτελή είδη απόλαυσης· οί παλαιότερες άπλές μορφές των έργων τέχνης, οί μαγικοί και άνιμιστικοί πρόδρομοί τους, ως συστατικά μέρη τελετουργικών πρακτικών, ήταν άσφαλώς έντεϋθεν της αυτονομίας τους, αλλά, ως ιερά πράγματα, δέν μπορούσαν βέβαια νά γίνουν αντικείμενα απόλαυσης ή νά φαγωθούν. Η εκπνευμάτιση της τέχνης προκάλεσε τή μνησικακία των αποκλεισμένων από τον πνευματικό πολιτισμό και έδωσε την άφορμή για τή δημιουργία του είδους της τέχνης των καταναλωτών, ένω από την άλλη μεριά ή άπέχθεια πού αισθάνονταν γι' αυτό τό είδος ώθησε τους καλλιτέχνες σε μιά όλο και πιο άδυσώπητη εκπνευμάτιση. Κανένα γυμνό έλληνικό γλυπτό δέν ήταν rip-up.⁷⁵ Μόνον έτσι θά μπορούσε νά εξηγηθεί ή συμπάθεια της νεωτερικότητας για τό απώτερο παρελθόν και για έξωτικά πράγματα: ό άφηρημένος χαρακτήρας φυσικών αντικειμένων ως κάτι ποθητό συγκινεί τους καλλιτέχνες· εξάλλου ό Hegel, στην κατασκευή της «συμβολικής τέχνης» δέν παρέβλεψε τό μή αισθησιακό στοιχείο της αρχαϊκής εποχής. Τό στοιχείο της ήδονής στην τέχνη, μιά ένσταση κατά της οικουμενικά διαμεσολαβημένης έμπορευματοκότητας, είναι διαμεσολαβήσιμο μέ τον δικό του τρόπο:

ὅποιος χάνεται μέσα στό ἔργο τέχνης ἀπαλλάσσεται ἀπό τήν ἔνδεια μιᾶς ζωῆς πού πάντοτε εἶναι πολύ λίγη. Μιά τέτοια ἡδονή μπορεῖ νά φθάσει στό ἐπίπεδο τῆς μέθης, κάτι πού παραμένει ἀπρόσιτο γιά τήν πενιχρή ἔννοια τῆς ἀπόλαυσης, ἡ ὁποία θά ἦταν γενικά κατάλληλη γιά νά κάνει κάποιον νά ξεσυνηθίσει τήν ἀπόλαυση. Ἐξάλλου εἶναι ἀξιοπεριέργο ὅτι μία αἰσθητική πού πάντοτε ἐπέμενε στήν ὑποκειμενική αἴσθηση, θεωρώντας τήν θεμέλιο καθε ὁμορφιάς, δέν ἀνέλυσε ποτέ στά σοβαρά αὐτή τήν αἴσθηση. Οἱ περιγραφές της ἦταν ἀναντίρρητα σχεδόν ἀπειρόκαλες, ἴσως ἐπειδή ἡ ὑποκειμενική προσέγγιση περιορίζει τό ὀπτικό πεδίο καί δέν βλέπει κανεῖς ὅτι μόνο σέ σχέση μέ τό ἀντικείμενο μπορεῖ νά διακρίνει κάτι βάσιμο καί ὄχι λαμβάνοντας ὑπόψη τή χαρά τοῦ φιλότεχνου. Ἡ ἔννοια τῆς καλλιτεχνικῆς ἀπόλαυσης ἦταν ἓνας κακός συμβιβασμός ἀνάμεσα στόν κοινωνικό καί τόν ἀντιθετικό πρὸς τήν κοινωνία χαρακτήρα τοῦ ἔργου τέχνης. Ἀφοῦ ἡ τέχνη εἶναι ἄχρηστη γιά τήν οἰκονομική ὁργάνωση τῆς αὐτοσυντήρησης –ἐντελῶς δέν τῆς τό συγχωρεῖ ποτέ ἡ ἀστική κοινωνία–, πρέπει τουλάχιστον νά ἐπιβεβαιωθεῖ μέ ἓνα εἶδος ἀξίας χρήσης, πού ἦταν ἀπομίμηση τῆς αἰσθησιακῆς ἡδονῆς. Ἔτσι νοθεύεται μαζί μέ τήν ἴδια καί ἐκείνη ἡ μία φυσική ἐκπλήρωση τήν ὁποία δέν προσφέρουν οἱ αἰσθητικοί ἐκπρόσωποί της. Ὑποστασιοποιεῖται τό γεγονός ὅτι ὅποιος εἶναι ἀνίκανος γιά αἰσθησιακές διαφοροποιήσεις, ὅποιος δέν μπορεῖ νά διακρίνει ἓναν ὥραϊο ἦχο ἀπό ἓναν πνιχτό καί ἄτονο, λαμπερά χρώματα ἀπό θαμπά, δύσκολα θά ἦταν ἱκανός γιά καλλιτεχνική ἐμπειρία. Αὐτή ὅμως δέχεται μέσα της ἐπιτεταμένη τήν ἱκανότητα αἰσθησιακῆς διαφοροποίησης ὡς μορφολογικό μέσον, ἀλλά δέν ἀφήνει τήν ἡδονή νά περάσει παρά μόνο διακεκομμένη καί σπασμένη. Τό βάρος της ποικίλλει στήν ἱστορία τῆς τέχνης. Σέ περιόδους πού διαδέχονταν ἀσκητικές ἐποχές, ὅπως ἡ Ἀναγέννηση, ἦταν ὄργανο ἀπελευθέρωσης καί ζωηρῆς, ὅπως στόν ἱμπερессиονισμό, μία ἀντίδραση στή βικτωριανή ἐποχή· κατά καιρούς τό ζωικό πένθος ἐκδηλωνόταν ὡς μεταφυσικό περιεχόμενο, καθὼς ὁ ἐρωτισμός διαπτότιζε τίς μορφές. Ἀλλά ὅσο δυνατή καί ἂν εἶναι αὐτή ἡ τάση ἐπιστροφῆς, ὅταν τό αἰσθησιακό στοιχεῖο ἐμφανίζεται στήν τέχνη ἀπαραιμείωτο καί μή διακεκομμένο, ἔχει κάτι τό παιδαριῶδες. Ἡ τέχνη τό ἀπορροφᾷ μόνον ὡς ἀνάμνηση καί νοσταλγία, ὄχι ἀπεικονισμένο καί ὡς ἄμεση πηγὴ

έντυπώσεων. Ἡ ἀλλεργία κατὰ τοῦ ἀδρά αἰσθησιακοῦ ἀποξενώνει τελικά καί ἐκεῖνες τίς περιόδους στίς ὁποῖες τό ἡδονιστικό περιεχόμενο καί ἡ μορφή μποροῦσαν νά ἐπικοινωνοῦν πιό ἄμεσα· αὐτό μεταξύ ἄλλων πρέπει νά προκαλέσει τήν ἀπομάκρυνση ἀπό τόν ἱμπρεσσιονισμό.

Τό στοιχεῖο ἀλήθειας στόν αἰσθητικό ἡδονισμό ἐνισχύεται ἀπό τό γεγονός ὅτι στήν τέχνη τά μέσα δέν ἀναλώνονται ἐντελῶς μέσα στόν σκοπό. Στή διαλεκτική αὐτῶν τῶν δύο τά μέσα διατηροῦν ὥς ἓνα βαθμό τήν αὐτονομία τους, καί μάλιστα μέ διαμεσολαβημένο τρόπο. Τό αἰσθησιακά εὐάρεστο ἐνοποιεῖ τό φαινόμενο,^{7η} πού εἶναι οὐσιαστικό γνῶρισμα τοῦ ἔργου τέχνης. Σύμφωνα μέ τή ρήση τοῦ Alban Berg εἶναι μιά δόση λειτουργικότητας τοῦ πράγματος, μιά ἀπαίτηση τοῦ μορφώματος, νά μὴν προβάλλουν τά νύχια ἔξω ἀπό τό περίγραμμά του καί νά μὴ βρωμάει ἡ κόλλα· καί ἡ γλυκύτητα τῆς ἔκφρασης πολλῶν μορφωμάτων τοῦ Mozart καλεῖ κοντά της τή γλυκύτητα τῆς φωνῆς. Σέ σημαντικά ἔργα τό ἴδιο τό αἰσθησιακό στοιχεῖο, ἀστράφτοντας ἀπό τό φῶς τῆς τέχνης τους, μετατρέπεται σέ κάτι πνευματικό, ὅπως καί ἀντίστροφα ἡ ἀφηρημένη λεπτομέρεια, ὅσο ἀδιάφορη καί ἂν εἶναι γιά τό φαινόμενο, ἀποκτᾷ ἀπό τό πνεῦμα τοῦ ἔργου μιά αἰσθησιακή λάμψη. Μερικά πλήρως διαμορφωμένα καί καλά ἁρθρωμένα ἔργα τέχνης κλίνουν δευτερογενῶς πρὸς τό αἰσθησιακά εὐάρεστο λόγω τῆς διαρθρωμένης γλώσσας τῆς μορφῆς τους. Ἡ μουσική διαφωνία, χαρακτηριστικό σημεῖο ὅλης τῆς αἰσθητικῆς νεωτερικότητας, δέχεται μέσα της, ὅπως καί τά ὁπτικά ἰσοδύναμά της, τό δελεαστικό αἰσθησιακό μεταμορφώνοντάς το στό ἀντίθετό του, τόν πόνο: πρωτογενές αἰσθητικό φαινόμενο ἀμφιρρέπειας. Ἡ ἀνυπολόγιστη βαρύτητα πού ἔχει κάθε εἶδος διαφωνίας γιά τήν νεώτερη τέχνη ἀπὸ τήν ἐποχή τοῦ Baudelaire καί τοῦ Τριστάνου –πραγματικά ἓνα εἶδος σταθερᾶς τῆς νεωτερικότητας– προέρχεται ἀπὸ τό γεγονός ὅτι ἡ ἐνύπαρκτη ἀλληλενέργεια τῶν δυνάμεων τοῦ ἔργου τέχνης συγκλίνει μέ τήν ἐξωτερική πραγματικότητα, ἡ ὁποία παράλληλα μέ τήν αὐτονομία του αὐξάνει τήν ἐξουσία της πάνω στό ὑποκείμενο. Ἡ διαφωνία προσκομίζει στό ἔργο τέχνης, μέσα ἀπὸ τό ἴδιο, αὐτό πού ἡ χυδαία κοινωνιολογία ἀποκαλεῖ κοινωνική ἀλλοτρίωση τοῦ ἔργου τέχνης. Στό μεταξύ βέβαια τά ἔργα τέχνης ἀπαγορεύουν ἀκόμη καί τήν πνευματικά διαμεσολαβημένη γλυκύτητα ὥς πολύ ὅμοια μέ τή χυδαία. Ἡ ἐξέλιξη θά

ὁδηγήσει μᾶλλον στήν ὀξυνση τῶν αἰσθησιακῶν ταμποῦ, μολονότι μερικές φορές δέν εἶναι εὐκόλο νά διακρίνει κανεῖς κατά πόσο αὐτό τό ταμποῦ ἐδράζεται στόν νόμο τῆς μορφῆς ἢ ὀφείλεται ἀπλῶς σέ ἐλλείψεις τοῦ ἐπιτηδεύματος, ἓνα ἐρώτημα ἄλλωστε ὅπως πολλά ἄλλα πού ἐμφανίζονται σέ αἰσθητικές ἀντιπαραθέσεις χωρίς νά ἀποφέρουν πολλούς καρπούς. Τελικά τό αἰσθησιακό ταμποῦ θά ἐπεκταθεῖ καί στό ἀντίθετο τῆς εὐαρέσκειας, διότι, ἔστω καί ἀπό πολύ μακριά, γίνεται ἐπίσης αἰσθητό στήν εἰδική ἄρνησή του. Γιά ἓναν τέτοιο τρόπο ἀντίδρασης ἡ διαφωνία τείνει νά πλησιάσει πάρα πολύ στό ἀντίθετό της, τή συμφιλίωση· ἐμφανίζεται ἄκαμπτη ἀπέναντι σέ μιά φαινομενική ἀνθρωπιά, πού εἶναι ἡ ἰδεολογία^{7θ} τῆς ἀπανθρωπιᾶς, καί προτιμᾷ νά τάσσεται μέ τό μέρος τῆς ἐκπραγματοποιημένης συνείδησης. Ἡ διαφωνία παγώνει μεταβαλλόμενη σέ ἀδιάφορο ὑλικό, σέ μιά νέα μορφή ἀμεσότητας μέν, χωρίς μνημονικά ἵχνη τῆς προέλευσής της, ἀλλά ἀντ' αὐτοῦ γίνεται κούφια καί χωρίς εἰδικό ποιόν. Σέ μιά κοινωνία στήν ὁποία ἡ τέχνη δέν θά ἔχει καμμιά θέση πιά, καί κάθε ἀντίδραση ἀπέναντι στήν τέχνη δείχνει σύγχυση, ἡ τέχνη διασπᾶται σέ ἐκπραγματοποιημένη πολιτιστική κληρονομιά καί στήν ἡδονή πού ἀποκομίζει ὁ πελάτης καί πού δέν ἔχει μεγάλη σχέση μέ τό ἀντικείμενο. Ἡ ὑποκειμενική ἡδονή ἀπό τό ἔργο τέχνης θά πλησίαζε τήν κατάσταση τοῦ ἀπολυμένου ἀπό τόν ἐμπειρικό κόσμο ὡς ὁλότητα τοῦ εἶναι δι' ἄλλο,^{7ι} ὄχι τήν ἐμπειρία. Ὁ Schopenhauer εἶναι ἴσως ὁ πρῶτος πού τό ἀντιλήφθηκε. Ἡ εὐτυχία πού προσφέρουν τά ἔργα τέχνης εἶναι ἓνα ξαφνικό γλύτωμα, ὄχι ἓνα θραῦσμα ἐκείνου ἀπό τό ὁποῖο ξέφυγε καί γλύτωσε ἡ τέχνη· καί εἶναι πάντοτε κάτι τυχαῖο καί δευτερεῦον, γιά τήν τέχνη πιό ἐπουσιώδης ἀπό τήν εὐτυχία τῆς γνώσης της· ἡ ἔννοια τῆς καλλιτεχνικῆς ἀπόλαυσης ὡς συστατικό γνώρισμα τῆς τέχνης πρέπει νά καταργηθεῖ. Ἄν κάθε συναίσθημα προκαλούμενο ἀπό τό αἰσθητικό ἀντικείμενο, σύμφωνα μέ τήν ὀρθή κρίση τοῦ Hegel, χαρακτηρίζεται ἀπό κάτι τυχαῖο, συνήθως ἀπό τήν ψυχολογική προβολή, ἀπό τόν παρατηρητή ἀπαιτεῖ γνώση, καί μάλιστα δίκαιη γνώση· θέλει νά ἀντιληφθοῦμε τήν ἀλήθεια καί τήν ἀναλήθειά του. Στόν αἰσθητικό ἡδονισμό θά μπορούσαμε νά ἀντιτάξουμε ἐκεῖνο τό χωρίο ἀπό τήν καντιανή διδασκαλία γιά τό ὑπέροχο, τό ὁποῖο, μεροληπτικά, ἀπαλλάσσει ἀπό τή δικαιοδοσία τῆς τέχνης: εὐτυχία ἀπό τά ἔργα τέχνης θά ἦταν τό πολύ τό συναίσθημα τῆς καρτερικῆς ἀντίστασης

πού μεταδίδουν. Καί αυτή ἀφορᾷ μᾶλλον τήν αἰσθητική σφαίρα στό σύνολό της παρά τό μεμονωμένο ἔργο τέχνης.

Μαζί μέ τίς βασικές κατηγορίες ἔχασαν καί τά ὑλικά τόν *a priori* αὐτονόητο χαρακτήρα του, ὅπως ὁ ποιητικός λόγος. Ἡ κατάρρευση τῶν ὑλικῶν εἶναι ὁ θρίαμβος τοῦ χαρακτήρα τους ὡς εἶναι δι' ἄλλο. Ἡ πρώτη καί ἐμφαντική μαρτυρία πού ἔγινε εὐρύτερα γνωστή εἶναι ἡ *Ἐπιστολή πρὸς τόν Chandos* τοῦ Hofmannsthal. Ἡ νεορομαντική ποίηση στό σύνολό της μπορεῖ νά θεωρηθεῖ ὡς μιά ἀπόπειρα ἀντίστασης σέ αὐτή τήν κατάρρευση, ὥστε ἡ γλῶσσα καί ἄλλα ὑλικά νά ἐπανακτήσουν κάτι ἀπό τήν οὐσιαστικότητά τους. Ἀλλά ἡ ἀποστροφή πρὸς τό *Jugendstil*,^{7*} ὡς ἰδιοσυγκρασιακή ἀλλεργία, συνδέεται στενά μέ τό γεγονός ὅτι ἐκείνη ἡ ἀπόπειρα ἀπέτυχε. Ἀναδρομικά αὐτή ἡ τελευταία μοιάζει, ὅπως θά ἔλεγε ὁ Kafka, μέ μιά χαρούμενη διαδρομή χωρίς ἐπιβάτες. Ὁ George ἔπρεπε, στό εἰσαγωγικό ποίημα ἑνός κύκλου ἀπό τό *Der siebente Ring* (Τό ἕβδομο δαχτυλίδι), ὅπου κάνει ἐπίκληση σέ ἕνα δάσος, ἀπλῶς νά παραθέσει τή μία μετά τήν ἄλλη τίς λέξεις χρυσός καί καρνεόλιο, γιά νά μπορεῖ ἤδη νά ἐλπίζει, σύμφωνα μέ τή στυλιστική του ἀρχή, ὅτι ἡ ἐπιλογή τῶν λέξεων ἐκπέμπει μιά ποιητική λάμψη.⁸ Ἐξι δεκαετίες ἀργότερα, ἡ ἐπιλογή τῶν λέξεων ἔγινε διακριτή ὡς διακοσμητική διευθέτηση, διόλου καλύτερη ἀπό τήν ὑλικά ὠμή συσσώρευση κάθε εἶδους εὐγενῶν ὑλικῶν στόν *Ντόριαν Γκραίν* τοῦ Oscar Wilde, πού ἐξομοιώνουν τοὺς ἐσωτερικούς χώρους τοῦ ἐξεζητημένα λεπτεπίλεπτου αἰσθητικισμοῦ μέ τά γεμάτα ἀντίκες παλαιοπωλεῖα καί τίς αἰθουσες πλειστηριασμοῦ καί κατά προέκταση μέ τό μισητό ἐμπόριο. Ἀνάλογη εἶναι ἡ παρατήρηση τοῦ Schönberg: Ὁ Chopin τήν εἶχε καλά. Μποροῦσε ἀπλῶς νά πιάσει τήν τονικότητα φά δίεση μείζονα, πού τότε δέν εἶχε φθαρεῖ ἀκόμη, καί ὅλα ἦταν ὁμορφα. Αὐτό ἀσφαλῶς μέ τή διαφορά, ἀπό τή σκοπιά τῆς φιλοσοφίας τῆς ἱστορίας, ὅτι, στή μουσική τοῦ παλαιότερου ρομαντισμοῦ, ὑλικά ὅπως οἱ ἀσυνήθιστες τονικότητες τοῦ Chopin ἀκτινοβολοῦσαν ὄντως κάτι ἀπό τή δύναμη τῆς ἀπάτητης περιοχῆς, ἐνῶ στή γλῶσσα γύρω στό 1900 εἶχαν ἤδη ξεπέσει στό ἐπίπεδο τοῦ ἐκλεκτοῦ. Αὐτό πού ὑπέστησαν ὁμως οἱ λέξεις καί τά κατά παράθεση σύνθετα ἢ οἱ τονικότητες προσέβαλε ἀθεράπευτα

τήν παραδοσιακή ἔννοια τῆς ποιητικότητας γενικά ὡς ἀνώτερης καί ἱερῆς σφαίρας. Ἡ ποίηση ἀποσύρθηκε σέ μιά θέση ἐκτεθειμένη στή διαδικασία τῆς ἀνεπιφύλακτης παραίτησης ἀπό κάθε ψευδαίσθηση, πού κατατρῶει τήν ἔννοια τῆς ποιητικότητας· αὐτό συνιστᾷ τήν ἀκαταμάχητη γοητεία τοῦ ἔργου τοῦ Beckett.

Μετά τήν ἀπώλεια τοῦ αὐτονόητου χαρακτήρα της ἡ τέχνη δέν ἀντιδρᾷ μόνο μέ συγκεκριμένες ἀλλαγές συμπεριφορᾶς καί μεθόδων, ἀλλά τραβώντας καί τεντώνοντας τήν ἴδια της τήν ἔννοια σάν νά ἦταν ἀλυσίδα, ἀμφισβητώντας τό γεγονός ὅτι εἶναι τέχνη. Αὐτό μπορεῖ νά διαπιστωθεῖ πιό ἁπλά στήν κατώτερη τέχνη ἢ τήν ἀλλοτινὴ διασκέδαση, πού σήμερα διοικεῖται, ἐνοποιεῖται καί μετασχηματίζεται ποιοτικά ἀπό τήν πολιτιστική βιομηχανία. Αὐτή ἡ περιοχὴ δέν ὑπάκουε ποτέ στήν ὀψιμη ἔννοια τῆς καθαρῆς τέχνης, πού εἶναι ἐπίσης προϊόν τοῦ ἱστορικοῦ γίγνεσθαι. Πάντοτε προεκτεινόταν στή σφαῖρα τοῦ πνευματικοῦ πολιτισμοῦ ὡς μαρτυρία τῆς ἀποτυχίας του καί ἀναγόρευσε τήν ἀποτυχία της σέ ἡθελημένη ἐπιλογή της, ὅπως κάνει καί τό χιούμορ ὅλων τῶν εἰδῶν, σέ μιά μακάρια ἀρμονία τῆς παραδοσιακῆς καί τῆς σημερινῆς μορφῆς του. Οἱ ἐξαπατημένοι ἀπό τήν πολιτιστική βιομηχανία, πού διψοῦν γιά τά ἐμπορεύματά της, βρίσκονται ἐντεῦθεν τῆς τέχνης: γι'αὐτό ἀντιλαμβάνονται τήν ἀναντιστοιχία της πρὸς τὴ σημερινή κοινωνική διαδικασία ζωῆς –ὄχι τήν ἴδια της τήν ἀναλήθεια– πιό ἀπροκάλυπτα ἀπὸ ἐκείνους πού θυμοῦνται ἀκόμη τί ἦταν κάποτε ἓνα ἔργο τέχνης. Ἐπιζητοῦν τήν ἀποκαλλιτεχνικοποίηση τῆς τέχνης.⁹ Τό πάθος πολλῶν ἀνθρώπων νά βάζουν χέρι, νά μὴν ἀφήνουν κανένα ἔργο νά εἶναι αὐτό πού εἶναι, νά τό εὐπρεπίζουν, νά μικραίνουν τήν ἀπόστασή του ἀπὸ τόν παρατηρητὴ, εἶναι ἓνα ξεκάθαρο σύμπτωμα αὐτῆς τῆς τάσης. Ἡ διαφορὰ μεταξύ τῆς τέχνης καί τῆς ζωῆς πού ζοῦν καί ὅπου δέν θέλουν νά τοὺς ἐνοχλεῖ κανεὶς, διότι τότε δέν θά μπορούσαν νά ἀνεχθοῦν τήν ἀηδία, εἶναι ντροπὴ καί πρέπει νά ἐξαλειφθεῖ: αὐτό ἀποτελεῖ τήν ὑποκειμενικὴ βάση γιά τήν κατάταξη τῆς τέχνης στά καταναλωτικὰ ἀγαθὰ ἀπὸ τὴ μεριά τῶν κεκτημένων συμφερόντων. Ἄν παρ' ὅλα αὐτὰ δέν μπορεῖ νά γίνει ἀκριβῶς καταναλώσιμη, τουλάχιστον ἡ σχέση πρὸς αὐτὴ μπορεῖ νά ἀκολουθήσει τό μοντέλο τῆς σχέσης πρὸς τὰ κανονικὰ καταναλωτικὰ ἀγαθὰ. Αὐτό διευκολύνεται ἀπὸ τό γεγονός ὅτι στήν ἐποχὴ τῆς ὑπερπαραγωγῆς ἡ ἀξία χρήσης τῶν καταναλωτικῶν ἀγαθῶν ἔχει γίνει ἀμφί-

βολη καί δίνει τή θέση της στή δευτερεύουσα απόλαυση γοήτρου, συμπαρουσίας καί συμμετοχής, τελικά στήν απόλαυση τοῦ ἴδιου τοῦ ἐμπορευματικοῦ χαρακτήρα: παρωδία τῆς αἰσθητικῆς φαινομενικότητας. Ἀπό τήν αὐτονομία τῶν ἔργων τέχνης, πού ἐξοργίζει τοὺς πελάτες τῆς κουλτούρας ἐπειδὴ τοὺς ἐκλαμβάνει κανεῖς ὡς κάτι καλύτερο ἀπὸ αὐτό πού πιστεύουν ὅτι εἶναι, δέν ἔχει ἀπομείνει παρὰ μόνον ὁ φετιχιστικός χαρακτήρας τοῦ ἐμπορεύματος, μιά ἐπαναστροφή στὸν ἀρχαῖο φετιχισμό στὶς πρωταρχές τῆς τέχνης: κατ' αὐτὰ ἡ σημερινή συμπεριφορὰ ἀπέναντι στήν τέχνη συνιστᾷ μιά ἐπαναστροφή, ἓνα πισωγύρισμα. Αὐτό πού καταναλώνεται ἀπὸ τὰ ἔργα τέχνης εἶναι τὸ ἀφηρημένο τους εἶναι δι' ἄλλο, χωρὶς τὰ ἴδια νὰ εἶναι πραγματικά γιὰ τοὺς ἄλλους· κάνοντας τὸ θέλημά τους τοὺς ἐξαπατοῦν. Ἡ παλαιὰ συγγένεια μεταξύ τοῦ παρατηρητῆ καί τοῦ παρατηρούμενου ἀντιστρέφεται. Καθὼς ἡ χαρακτηριστική σημερινή συμπεριφορὰ μετατρέπει τὸ ἔργο τέχνης σέ ἀπλό δεδομένο, ξεπουλιέται ὡς ἐμπόρευμα καί τὸ μιμητικὸ στοιχεῖο, πού εἶναι ἀσυμβίβαστο μέ κάθε ὑλικὴ ὑπόσταση. Ὁ καταναλωτὴς μπορεῖ κατὰ βούληση νὰ προβάλλει τίς παρορμήσεις του, μιμητικὰ ὑπολείμματα, σέ αὐτό πού τοῦ σερβίρεται. Μέχρι τῆ φάση τῆς ὁλοκληρωτικῆς διοίκησης τῆς κοινωνίας τὸ ὑποκείμενο πού θεωροῦσε, ἄκουγε, διάβαζε ἓνα μὲνῳμα ὅφειλε νὰ ξεχνᾷ τὸν ἑαυτό του, νὰ ἀδιαφορεῖ γιὰ τὸ ἄτομό του, νὰ σβήνει καί νὰ χάνεται μέσα στό μὲνῳμα. Ἡ ταύτιση πού πραγματοποιοῦσε δέν ἦταν, στήν ἰδανικὴ περίπτωση, ὅτι τὸ ὑποκείμενο ἐξομοίωνε τὸ ἔργο τέχνης μέ τὸν ἑαυτό του, ἀλλὰ ἐξομοιωνόταν τὸ ἴδιο μέ τὸ ἔργο τέχνης. Αὐτό συνιστοῦσε τὴν αἰσθητικὴ μετουσίωση· μιά τέτοια συμπεριφορὰ ὁ Hegel τὴν ἀποκαλοῦσε γενικά ἐλευθερία πρὸς τὸ ἀντικείμενο. Μέ αὐτὸ ἀκριβῶς ἀπένεμε τιμὴ στό ὑποκείμενο, τὸ ὁποῖο στήν πνευματικὴ ἐμπειρία γινόταν ὑποκείμενο μέ τὴν αὐταπεμπόλησή του, τὸ ἀντίθετο τῆς μικροαστικῆς ἀπαίτησης νὰ τοῦ δώσει τὸ ἔργο τέχνης κάτι. Ἀλλὰ ὡς ἄγραφος χάρτης γιὰ ὑποκειμενικὲς προβολές τὸ ἔργο τέχνης χάνει κάθε ποιότητα. Οἱ δύο πόλοι τῆς ἀποκαλλιτεχνικοποίησής του εἶναι ὅτι γίνεται τόσο ἓνα πράγμα μεταξύ ἄλλων πραγμάτων ὅσο καί ὄχημα τῆς ψυχολογίας τοῦ παρατηρητῆ. Αὐτό πού τὰ ἐκπραγματοποιημένα ἔργα τέχνης δέν λένε πιά, ὁ παρατηρητὴς τὸ ἀναπληρώνει μέ τὴν τυποποιημένη ἡχώ τοῦ ἑαυτοῦ τοῦ πού ἀκούει ἀπὸ αὐτά. Αὐτὸν τὸν μηχανισμό θέτει σέ κίνη-

ση καί ἐκμεταλλεύεται ἡ πολιτιστική βιομηχανία. Ἐμφανίζει δηλαδή ὡς κάτι πού εἶναι κοντά στούς ἀνθρώπους, πού τοὺς ἀνήκει, ἐκεῖνο πού ἀποξενώθηκε ἀπό αὐτούς καί τώρα ἡ πολιτιστική βιομηχανία τό διαχειρίζεται γιά λογαριασμό τους καί τοὺς τό ἀποδίδει ὡς ἑτερόνομων. Ἀλλά ἀκόμη καί ἡ ἄμεσα κοινωνική ἐπιχειρηματολογία κατὰ τῆς πολιτιστικῆς βιομηχανίας ἔχει τήν ἰδεολογική της συνιστώσα. Ἀπό τό αὐταρχικό ὄνειδος τῆς πολιτιστικῆς βιομηχανίας δέν ἦταν ἐντελῶς ἀπαλλαγμένη ἡ αὐτόνομη τέχνη. Ἡ αὐτονομία της εἶναι ἓνα ἱστορικό προϊόν πού συγκροτεῖ τήν ἔννοιά της, ἀλλά ὄχι a priori. Στά πιά αὐθεντικά μορφώματα ἡ ἐπιρροή πού ὀφείλαν ἄλλοτε νά ἀσκοῦν τά λατρευτικά ἔργα στά ἔθνη (gentes) ἔγινε ἐνύπαρκτος νόμος τῆς μορφῆς. Ἡ ἰδέα τῆς ἐλευθερίας, συναδελφωμένη μέ τήν αἰσθητική αὐτονομία, διαμορφώθηκε σέ σχέση μέ τήν κυριαρχία, τήν ὁποία γενέκευσε. Αὐτό συνέβη καί μέ τά ἔργα τέχνης. Ὅσο περισσότερο ἀπελευθερώνονταν ἀπό ἐξωτερικούς σκοπούς, τόσο πιά κυριαρχική ἀναδεικνυόταν ἡ δομή τους. Ἐπειδή ὁμως τά ἔργα τέχνης δείχνουν πάντοτε τήν ἴδια πλευρά στήν κοινωνία, ἡ ἐσωτερικευμένη στά ἴδια κυριαρχία ἀκτινοβολοῦσε καί πρὸς τά ἔξω. Γνωρίζοντας αὐτή τή σχέση τῶν πραγμάτων, δέν θά μπορούσε κανείς νά ἐπικρίνει τήν πολιτιστική βιομηχανία καί ταυτόχρονα νά σιωπήσει μπροστά στήν τέχνη. Ὅποιος ὁμως ἔχει λόγους νά μυρίζεται σέ ὅλη τήν τέχνη τήν ἀνελευθερία μπαίνει στόν πειρασμό νά ἀποχαυνωθεῖ, νά καταθέσει τά ὅπλα μπροστά στήν ἐπερχόμενη διοίκηση τοῦ κόσμου, μέ τή δικαιολογία ὅτι στήν πραγματικότητα ἔτσι ἦταν πάντοτε, ἐνῶ πρέπει νά υπογραμμίσουμε ὅτι μαζί μέ τό ἀπατηλό φαινόμενο ἑνός ἄλλου ἐμφανιζόταν στόν ὀρίζοντα καί ἡ δυνατότητά του. Τό γεγονός ὅτι μέσα σέ ἓναν κόσμο χωρίς εἰκόνες αὐξάνεται ἡ ἀνάγκη γιά τέχνη, ἀκόμη καί τῶν μαζῶν, οἱ ὁποῖες ἦλθαν σέ ἐπαφή μέ αὐτή πρώτη φορά μέ τή βοήθεια τῶν μηχανικῶν μέσων ἀναπαραγωγῆς, δημιουργεῖ μᾶλλον ἀμφιβολίες καί ὁπωσδήποτε, ὡς κάτι ἐξωτερικό πρὸς τήν τέχνη, δέν ἀρκεῖ γιά τήν ὑπεράσπιση τῆς ὑπαρξῆς της καί στό μέλλον. Ὁ συμπληρωματικός χαρακτήρας αὐτῆς τῆς ἀνάγκης, ἓνα ὁμοίωμα τῆς μαγείας (γοητείας) ὡς παρηγοριά γιά τήν ἀπομαγικοποίηση, υποβιβάζει τήν τέχνη σέ ἓνα υπόδειγμα τῆς ρήσης *mundus vult decipi*^{9α} καί τήν παραμορφώνει. Στήν ὄντολογία τῆς ψευδοῦς συνείδησης καταλογίζονται καί ἐκεῖνα τά γνωρίσματα σύμφωνα μέ

τά όποια ή άστική τάξη, πού άπελευθέρωσε τό πνεύμα καί ταυτόχρονα τό χαλιναγώγησε, μέ κακεντρέχεια καί έναντίον του έαυτου της άποδέχεται καί άπολαμβάνει μόνον εκείνη τήν πλευρά του πνεύματος πού δέν μπορεί νά τήν πιστέψει έντελώς. Όσο ή τέχνη ανταποκρίνεται στην κοινωνικά ύπαρκτή άνάγκη, είναι σέ μέγιστο βαθμό μιά κερδοσκοπική έπιχείρηση πού λειτουργεί ένόσω άποφέρει κέρδη καί μέ τήν τεχνική τελειότητά της μπορεί νά συγκαλύπτει τό γεγονός ότι είναι ήδη νεκρή. Άνθηρά είδη τέχνης καί κλάδοι έξάσκησής της όπως ή παραδοσιακή όπερα έχουν γίνει άνάξια χωρίς αυτό νά γίνεται όρατό στην έπίσημη κουλτούρα· αλλά οί δυσκολίες άκόμη καί προκειμένου νά έπιτευχθεί άπλως τό έγγενές ιδανικό τής τεχνικής τελειότητας αναδεικνύουν τήν πνευματική τους ανεπάρκεια ως άμεσα πρακτική· ή αντικειμενική δύση της είναι προβλέψιμη. Η έμπιστοσύνη στίς άνάγκες τών ανθρώπων, πού μέ τήν ανάπτυξη τών παραγωγικών δυνάμεων θά άνέμενε κανείς νά οδηγήσουν τό όλον σέ μιά άνώτερη μορφή, δέν καρποφορεί πιά άφότου οί άνάγκες έχουν άφομοιωθεί άπό τήν ψευδή κοινωνία καί μετατράπηκαν σέ ψευδείς. Οί άνάγκες βρίσκουν καί πάλι τήν ικανοποίησή τους, όπως έδειχναν τά προγνωστικά, αλλά είναι καί αυτή ψευδής καί έξαπατά τούς ανθρώπους στερώντας τους τό ανθρώπινο δικαίωμα.

Ίσως άρμόζει σήμερα νά συμπεριφέρεται κανείς άπέναντι στην τέχνη μέ έναν καντιανό τρόπο, όπως άπέναντι σέ ένα δεδομένο· όποιος θά συνηγορούσε ύπέρ τής τέχνης θά έφτιαχνε ήδη ιδεολογίες καί θά μετέτρεπε καί τήν ίδια σέ ιδεολογία. Η σκέψη μπορεί τό πολύ νά στηριχθεί στό γεγονός ότι κάτι μέσα στην πραγματικότητα, εκείθεν του πέπλου πού πλέκεται μέ τήν άλληλεπίδραση θεσμών καί ψευδούς άνάγκης, εκφράζεται αντικειμενικά ως ζήτηση για τέχνη, καί μάλιστα για τέτοια πού συνηγορεί ύπέρ εκείνων πού τό πέπλο συγκαλύπτει. Ένώ ή συλλογιστική γνώση μπορεί νά προσεγγίσει τήν πραγματικότητα, περιλαμβανόμενων καί τών άνορθολογικοτήτων της, πού μέ τή σειρά τους άπορρέουν άπό τόν νόμο κίνησής της, ύπάρχει κάτι σέ αυτή τήν πραγματικότητα πού άντιστέκεται στην όρθολογική γνώση, για τήν όποία ό πόνος είναι ξένος· μπορεί νά τόν καθορίσει ύπάγοντάς τον σέ κάτι υπερκείμενο καί νά προσφέρει τά μέσα για τήν καταπράυνσή του, αλλά δύσκολα θά μπορούσε νά τόν εκφράσει δοκιμάζοντάς τον: μιά τέτοια έμπειρία

θά ἦταν γιά τήν ὀρθολογική γνώση ἀνορθολογική. Ὁ πόνος, τό πάσχειν, ὅταν συλλαμβάνεται ἐννοιολογικά, παραμένει βουβός καί χωρίς συνέπειες: μπορεῖ νά τό παρατηρήσει κανεῖς στή Γερμανία μετά τόν Hitler. Στήν ἐγελιανή ρήση, πού ὁ Brecht διάλεξε ὡς σύνθημά του, ὅτι ἡ ἀλήθεια εἶναι συγκεκριμένη, μόνον ἡ τέχνη μπορεῖ ἴσως νά ἀνταποκριθεῖ σήμερα, σέ αὐτή τήν ἐποχή τῆς ἀκατανόητης φρίκης. Ἡ ἐγελιανή ἀντίληψη τῆς τέχνης ὡς συνείδησης πιεστικῶν ἀναγκῶν ἐπιβεβαιώθηκε πέρα ἀπό κάθε δική του πρόβλεψη. Ἐτσι αὐτό τό ἐγελιανό μοτίβο ἔγινε μιά ἔνσταση κατά τῆς ἴδιας του τῆς ἐτυμγορίας γιά τήν τέχνη, μιᾶς πολιτιστικῆς ἀπαισιοδοξίας πού κάνει ἀνάγλυφη τήν ἴσως ὄχι μόνο ἐκκοσμικευμένη θεολογική του αἰσιοδοξία, τήν προσδοκία τῆς ἀντικειμενικά πραγματοποιημένης ἐλευθερίας. Ἡ συσκότιση τοῦ κόσμου κάνει τήν ἀνορθολογικότητα τῆς τέχνης ὀρθολογική: τή ριζικά συσκοτισμένη. Αὐτό πού οἱ ἐχθροί τῆς νεώτερης τέχνης, μέ πιό ἀσφαλές ἔνστικτο ἀπό ἐκεῖνο τῶν φοβισμένων ἀπολογητῶν της, ἀποκαλοῦν ἀρνητικότητά της, εἶναι ἡ ἐνσάρκωση ὅλων τῶν στοιχείων πού ἡ κατεστημένη κουλτούρα ἀπωθεῖ. Αὐτά τήν τραβοῦν. Μέ τήν εὐχαρίστηση πού τῆς προκαλεῖ τό ἀπωθημένο ἡ τέχνη προσλαμβάνει ταυτόχρονα τή συμφορά, τήν ἀπωθοῦσα ἀρχή, ἀντί ἀπλῶς νά διαμαρτύρεται μάταια ἐναντίον της. Το γεγονός ὅτι ἡ τέχνη ἐκφράζει τή συμφορά μέσω ταύτισης μέ αὐτή προεξοφλεῖ τήν καθαίρεση τῆς συμφορᾶς, τήν ἀποδυνάμωση τοῦ κακοῦ· αὐτό, ὄχι ἡ φωτογράφιση τῆς συμφορᾶς ἢ ἡ ψευδής μακαριότητα, σκιαγραφεῖ τή θέση τῆς αὐθεντικῆς σημερινῆς τέχνης ἀπέναντι στή σκοτεινιασμένη ἀντικειμενικότητα· κάθε ἄλλη αὐτοδιαψεύδεται ἀπό τήν προσποιητή γλυκύτητα τοῦ ἰδίου της τοῦ ψευδοῦς χαρακτήρα.

Ἡ φανταστική τέχνη, ἡ ρομαντική καθὼς καί μερικά χαρακτηριστικά της στόν μανιερισμό καί τό μπαρόκ ἐμφανίζουν τό μή ὄν ὡς ὄν. Οἱ ἐφευρέσεις εἶναι παραλλαγές ἐμπειρικά ὑπαρκτῶν πραγμάτων. Τό ἀποτέλεσμα εἶναι ἡ παρουσίαση ἐνός μή ἐμπειρικοῦ σάν νά ἦταν ἐμπειρικό. Τό διευκολύνει ἡ προέλευση ἀπό τόν ἐμπειρικό κόσμο. Ἡ νεώτερη τέχνη φέρει βαρέως αὐτόν τόν ἐμπειρικό κόσμο καί λυγίζει κάτω ἀπό τό ἄμετρο βάρος του· ἔτσι τῆς κόβεται ἡ ὄρεξη γιά ἐπινοήσεις φανταστικῶν πραγμάτων. Ἀκόμη λιγότερο εἶναι διατεθειμένη νά ἀναπαράγει τήν πρόσοψη. Ἐμποδίζοντας τόν συμφυρμό μέ αὐτό πού ἀπλῶς ὑπάρχει τό ἀναχαιτίζει μέ ἀκόμη πιό

ἀδυσώπητη πίεση. Ἡ δύναμη τοῦ Kafka εἶναι ἤδη ἐκείνη πού διαθέτει μιά ἀρνητική αἴσθηση τῆς πραγματικότητας· αὐτό πού ἡ ἔλλειψη κρίσης θεωρεῖ στὸν Kafka φανταστικό εἶναι τὸ *Comment c'est* (ὅπως εἶναι). Μὲ τὴν ἀποχή⁹⁷ ἀπὸ τὸν ἐμπειρικό κόσμο ἡ νεώτερη τέχνη παύει νὰ εἶναι φανταστική. Μόνον ἱστορικοὶ τῆς λογοτεχνίας μπορούσαν νὰ κατατάξουν τὸν Kafka καὶ τὸν Meyrink στὴν ἴδια κατηγορία, ὅπως ἔκαναν καὶ μερικοὶ ἱστορικοὶ τῆς τέχνης μὲ τὸν Klee καὶ τὸν Kubin. Ἡ φανταστική τέχνη βέβαια, στά πιά μεγαλοπρεπῆ της μορφώματα, ἔκλινε πρὸς ἐκεῖνο πού ἔκανε τὴ νεωτερικότητα, ἀπαλλαγμένη ἀπὸ τὸ σύστημα ἀναφορᾶς τοῦ κανονικοῦ, νὰ βρεῖ τὸν ἑαυτὸ της: τέτοια εἶναι ὁρισμένα μέρη ἀπὸ τὸ *The Narrative of Arthur Gordon Pym* τοῦ Poe, ἀπὸ τὸ *Der Amerika-Müde* τοῦ Kümberger, μέχρι τὸ *Mine-Haha* τοῦ Wedekind. Καὶ ὅμως τίποτε δὲν βλάπτει τόσο πολὺ τὴ θεωρητικὴ γνώση τῆς μοντέρνας τέχνης ὅσο ἡ περιστολὴ της στὶς ὁμοιότητες μὲ τὴν παλαιότερη. Μέσα ἀπὸ τὸ σχῆμα «ὅλα ἔχουν προϋπάρξει» ξεγλιστράει ἡ ἰδιαιτερότητά της, ἡ ὁποία ἔτσι ἰσοπεδώνεται σὲ ἓνα μὴ διαλεκτικὸ συνεχὲς γαλήνιας ἐξέλιξης χωρὶς ἄλματα, τὸ ὁποῖο ἡ νεώτερη τέχνη διαρρηγνύει. Εἶναι ἀναντίρρητη ἡ μοιραία συμφορὰ ὅτι δὲν εἶναι δυνατόν νὰ ἐρμηνευθοῦν πνευματικὰ φαινόμενα χωρὶς λίγη μετάφραση τοῦ νέου στὸ παλαιότερο· χαρακτηρίζεται καὶ αὕτῃ ἀπὸ μιά δόση προδοσίας.⁹⁸ Θὰ ἦταν καθῆκον ἐνός δεύτερου στοχασμοῦ νὰ διορθώσει τὸ σφάλμα. Στὴ σχέση τῶν μοντέρνων ἔργων τέχνης μὲ παλαιότερα πού τοὺς μοιάζουν πρέπει νὰ ἀναδειχθεῖ ἡ διαφορὰ. Μιά ἐπίμονη συγκέντρωση τῆς προσοχῆς στὴν ἱστορικὴ διάσταση θὰ ἔπρεπε νὰ ἀποκαλύψει τί ἔμεινε κάποτε ἄλυτο· μόνον ἔτσι μπορεῖ νὰ συνδεθεῖ τὸ παρόν μὲ τὸ παρελθόν. Ἡ συνήθης στάση τῶν ἱστορικῶν τοῦ πνεύματος θέλει ὅμως νὰ ἀποδείξει ὅτι τὸ δυνητικὰ Νέο δὲν ἔχει θέση σὲ αὐτὸν τὸν κόσμο. Ἡ κατηγορία τοῦ Νέου εἶναι παραταῦτα κεντρικὴ ἤδη ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ δέκατου ἑνατου αἰῶνα—ἀπὸ τὴν ἀκμὴ τοῦ καπιταλισμοῦ—, ἂν καὶ πάντοτε σὲ συνδυασμὸ μὲ τὸ ἐρώτημα ἂν συνέβη ποτὲ κάτι Νέο. Ἀπὸ τότε δὲν ὑπῆρξε κανένα ἐπιτυχὲς ἔργο τέχνης πού νὰ ἀντιστάθηκε στὴν ὁσοδῆποτε μετέωρη ἔννοια τῆς αἰσθητικῆς νεωτερικότητας. Ὅ,τι σκόπευε νὰ γλυτώσει ἀπὸ τὸν προβληματικὸ χαρακτήρα πού ἀποδιδόταν ἐξαρχῆς στὴ νεωτερικότητα ἀφανιζόταν ὅσο περισσότερο τόσο γρηγορότερα. Ἀκόμη καὶ ἓνας συνθέτης ὅπως ὁ Anton Bruckner, πού

δύσκολα θά μπορούσε κανείς νά τοῦ προσάψει τάσεις μοντερνισμού, δέν θά εἶχε γνωρίσει τέτοια ἐπιτυχία ἂν δέν εἶχε χρησιμοποιήσει τό πιό προχωρημένο ὑλικό τῆς ἐποχῆς του, τή βαγκνερική ἁρμονία, στήν ὁποία βέβαια, κατά παράδοξο τρόπο, ἔδωσε διαφορετική λειτουργία. Οἱ συμφωνίες του θέτουν τό ἐρώτημα ἂν κάτι παλαιό εἶναι ἀκόμη δυνατόν νά ὑπάρξει ἐντούτοις, δηλαδή ὡς κάτι Νέο· τό ἐρώτημα μαρτυρεῖ τό ἀκαταμάχητο τῆς νεωτερικότητας, τό «ἀκόμη... ἐντούτοις» φανερώνει κάτι ἀναληθές, τό ὁποῖο εἰδικά οἱ συντηρητικοί τῶν ἡμερῶν του μπορούσαν νά ἐπισημαίνουν μέ κακεντρέχεια ὡς κάτι ἀσύμφωνο. Τό γεγονός ὅτι ἡ κατηγορία τοῦ Νέου δέν μπορεῖ νά παραμερισθεῖ ὡς κάτι ξένο πρὸς τήν τέχνη πού ἀποσκοπεῖ μόνο στήν ἱκανοποίηση τῆς ἀνάγκης γιά ἐντυπωσιασμό συμπεραίνεται ἀπό τόν ἀκαταμάχητο χαρακτήρα του. Πρὶν ἀπό τόν πρῶτο παγκόσμιο πόλεμο, ὅταν ὁ συντηρητικός ἀλλά ἐξαιρετικά εὐαίσθητος Ἕλληνας μουσικοκριτικός Ernest Newman ἄκουσε τά *Πέντε κομμάτια γιά ὀρχήστρα*, ἔργο 16, τοῦ Schönberg, προειδοποίησε ὅτι δέν πρέπει νά ὑποτιμήσουμε αὐτόν τόν Schönberg, πού εἶναι ἀποφασισμένος νά μήν κάνει μισές δουλειές. Αὐτό τό στοιχεῖο οἱ μισοῦντες τό καταγράφουν ὡς τήν καταστροφικότητα τοῦ Νέου, μέ πιό ἀσφαλές ἐνστικτο ἀπό ἐκεῖνο τῶν ἀπολογητῶν. Ἦδη ὁ γηραιός Saint-Saëns εἶχε νοιώσει κάτι ἀνάλογο ὅταν, ἀποκρούοντας τήν ἐντύπωση πού ἔκανε ὁ Debussy, δήλωνε ὅτι πρέπει νά ὑπάρχει καί ἄλλη μουσική ἐκτός ἀπό μιά τέτοια. Ὅ,τι θέλει νά ἀποφύγει τίς ἀλλαγές πού συντελοῦνται στό ὑλικό, οἱ ὁποῖες εἰσάγουν σημαντικές καινοτομίες, καί ὅ,τι δέν ἐννοεῖ νά τίς λάβει ὑπόψη φαίνεται ἀμέσως κούφιο καί ἀσθενικό. Ὁ Newman πρέπει νά εἶχε ἀντιληφθεῖ ὅτι οἱ ἤχοι πού ὁ Schönberg ἀπελευθέρωνε στά *Πέντε κομμάτια γιά ὀρχήστρα* εἶχαν καταλάβει ἤδη μιά θέση στόν κόσμο καί κανένας δέν θά μπορούσε νά τοὺς ἀγνοήσει, καθὼς καί ὅτι, ὑπαρκτοί πλέον, θά ἔχουν συνέπειες γιά κάθε μελλοντική σύνθεση, ὥσπου τελικά θά καταργήσουν τήν παραδοσιακή γλώσσα. Αὐτό ἐξακολουθεῖ νά ἰσχύει· ἀρκεῖ νά ἔχει δεῖ κανείς μετὰ ἀπό ἓνα θεατρικό ἔργο τοῦ Beckett ἓνα μετριοπαθέστερο σύγχρονο γιά νά συνειδητοποιήσει σέ ποιόν βαθμό τό Νέο εἶναι μιά κρίση χωρίς νά ἐκφέρει κρίσεις. Ἀκόμη καί ὁ ὑπερπαλινορθωτής Rudolf Borchardt ἐπιβεβαίωσε ὅτι ἓνας καλλιτέχνης πρέπει νά κατέχει τό ἐπίπεδο πού ἔχει κατακτήσει ἡ ἐποχή του. Τό Νέο ἔχει κατ' ἀνάγκη ἀφηρη-

μένο χαρακτήρα· τό γνωρίζουμε τόσο λίγο όσο και τό πιο φοβερό μυστικό του «λάκκου» του Poe. Ὁ ἀφηρημένος χαρακτήρας του Νέου περικλείει ὅμως ἓνα στοιχεῖο περιεχομένου μέ ἀποφασιστική σημασία. Ὁ γηραιός Victor Hugo τό μάντεψε λέγοντας ὅτι ὁ Rimbaud χάρισε στήν ποίηση ἓνα νέο ρίγος (frisson nouveau). Τό ρίγος εἶναι μιά ἀντίδραση στήν κρυψίνια, πού εἶναι συνάρτηση του ἀκαθόριστου στοιχείου. Εἶναι ὅμως καί μιά μιμητική συμπεριφορά πού ἀντιδρᾷ στό ἀφηρημένο ὡς μίμηση. Μόνο στό Νέο παντρεύεται ἡ μίμηση μέ τήν ὀρθολογικότητα χωρίς ὑποτροπή· στό ρίγος του Νέου ὁ ἴδιος ὁ ὀρθός λόγος λαμβάνει μιμητικό χαρακτήρα, μέ ἀφθαστη δύναμη στόν Edgar Allan Poe, πραγματικά ἓναν φάρο του Baudelaire καί ὅλης τῆς νεωτερικότητας. Τό Νέο εἶναι ἓνα τυφλό σημεῖο, κενό ὅπως τό τέλειο «αὐτό ἐδῶ» [τόδε]. Ἡ παράδοση, ὅπως κάθε κατηγορία τῆς φιλοσοφίας τῆς ἱστορίας, δέν μπορεῖ νά παραβληθεῖ μέ μιά αἰώνια σκυταλοδρομία ὅπου μιά γενιά, μιά τεχνοτροπία, ἓνας ἀριστοτέχνης παραδίδει στό χέρι του ἐπόμενου τήν τέχνη του. Ἀπό κοινωνιολογική καί οἰκονομική ἄποψη, ὅπως ἔδειξαν ὁ Max Weber καί ὁ Sombart, γίνεται διάκριση μεταξύ παραδοσιοκρατικῶν καί μή παραδοσιοκρατικῶν περιόδων· τό ποιόν τῆς παράδοσης, ὡς ἑνός μέσου στό ὁποῖο διαδραματίζεται ἡ ἱστορική κίνηση, ἐξαρτᾶται ἀπό οἰκονομικές καί κοινωνικές δομές καί μαζί μέ αὐτές ἀλλάζει ποιοτικά καί ἡ ἴδια ἡ παράδοση. Ἡ θέση τῆς σημερινῆς τέχνης ἀπέναντι στήν παράδοση, πού ἀπό πολλούς τῆς χρεώνεται ὡς ἀπώλεια τῆς παράδοσης, ἐξαρτᾶται ἀπό τήν ἀλλαγὴ στήν ἴδια τήν κατηγορία παράδοση. Σέ μιά οὐσιαστικά μή παραδοσιοκρατική κοινωνία ἡ αἰσθητική παράδοση εἶναι κάτι ἀμφίβολο. Τό Νέο ἔχει τό κῦρος του ἱστορικά ἀναπόφευκτου. Κατ' αὐτά ἐμπεριέχει ἀντικειμενικά μιά κριτική του ἀτόμου, πού εἶναι ὁ φορέας του· στό Νέο δένεται αἰσθητικά ὁ κόμβος ἀτόμου-κοινωνίας. Ἡ ἐμπειρία τῆς νεωτερικότητας λέει περισσότερα, ἢ καί ἡ ἔννοιά της, μολονότι ὡς ἓνα βαθμὸ ποιοτικῆς, πάσχει ἀπό τόν ἀφηρημένο της χαρακτήρα. Εἶναι στερητική, ἐξαρχῆς περισσότερο ἄρνηση αὐτοῦ πού πρέπει νά πάψει πιά νά ὑπάρχει παρὰ ἓνα θετικό σύνθημα. Δέν ἀρνεῖται ὅμως ὅπως ἀνέκαθεν τεχνοτροπίες, προηγούμενες καλλιτεχνικές πρακτικές, ἀλλά τήν παράδοση ὡς τέτοια· κατ' αὐτά μόλις τώρα, ἀπό τήν ἔννοια τῆς νεωτερικότητας, ἐπικυρώνεται στήν τέχνη ἡ ἀστική ἀρχή. Ὁ ἀφηρημένος χαρακτήρας της συνδέεται στενά μέ

τήν ἐμπορευματικότητα τῆς τέχνης. Γιαυτό ἡ νεωτερικότητα, στήν πρώτη θεωρητική σύλληψη, στόν Baudelaire, ἔχει ἕναν τόνο συμφορᾶς. Τό Νέο εἶναι συναδελφωμένο μέ τόν θάνατο. Αὐτό πού στόν Baudelaire συμπεριφέρεται ὡς σατανισμός εἶναι ἡ ἀρνητικά αὐτανανακλώμενη ταύτιση μέ τήν ἀντικειμενική ἀρνητικότητα τῆς κοινωνικῆς κατάστασης. Ἡ μελαγχολία γιά τόν κόσμο (Weltschmerz) περνᾷ στίς τάξεις τοῦ ἐχθροῦ, προσχωρεῖ στόν κόσμο. Κάτι ἀπό αὐτά παρέμεινε ὡς ἔνζυμο σέ κάθε μείγμα τῆς νεωτερικότητας. Διότι στήν τέχνη ἡ ἄμεση ἔνσταση πού θά ἀρνιόταν νά ἀφεθεῖ σέ αὐτό πού ἀντιπαλεῦει θά ἦταν ἀντιδραστική: γιαυτό στόν Baudelaire ἡ εἰκόνα (imago) τῆς φύσης τελεῖ ὑπό αὐστηρή ἀπαγόρευση. Ὅπου ἡ νεωτερικότητα δέν τό παραδέχεται, μέχρι σήμερα, συνθηκολογεῖ· ὅλος ὁ φανατισμός κατά τῆς παρακμῆς, ὁ θόρυβος πού συνοδεύει πεισματικά τή νεωτερικότητα, ξεκινάει ἀπό αὐτό τό σημεῖο. Ὁ νεωτερισμός (nouveau), ἀπό αἰσθητική ἄποψη, εἶναι ἕνα προϊόν τοῦ γίγνεσθαι, ἡ ἰδιοποιημένη ἀπό τήν τέχνη μάρκα τῶν καταναλωτικῶν ἀγαθῶν, πού τά κάνει νά διακρίνονται ἀπό τήν πάντοτε ἴδια προσφορά, νά ἐρεθίζουν, ὑπακούοντας στίς ἀνάγκες ἀξιοποίησης τοῦ κεφαλαίου, τό ὁποῖο, ὅταν δέν ἐπεκτείνεται —στή γλῶσσα τῆς κυκλοφορίας: ὅταν δέν προσφέρει κάτι νεώτερο—, μειονεκτεῖ στόν ἀνταγωνισμό. Τό Νέο εἶναι τό αἰσθητικό χαρακτηριστικό γνώρισμα τῆς διευρυμένης ἀναπαραγωγῆς, μαζί μέ τήν ὑπόσχεσή της γιά ἀπεριόριστη ἀφθονία. Ἡ ποίηση τοῦ Baudelaire εἶναι ἡ πρώτη πού κωδικοποίησε τήν ἰδέα ὅτι ἡ τέχνη μέσα στήν πλήρως ἀνεπτυγμένη κοινωνία τῶν ἐμπορευμάτων μόνον ὡς ἀνίσχυρη μπορεῖ νά ἀγνοεῖ τήν τάση τῆς τελευταίας. Γιά νά ξεπεράσει τήν ἀγορά, πού διέπεται ἀπό ξένους πρός τήν ποίηση νόμους, πρέπει νά προσκομίσει στήν αὐτονομία της τίς ἀγοραῖες εἰκόνες (image). Ἡ νεωτερικότητα εἶναι τέχνη μέσω τῆς μίμησης τῶν πωρωμένων καί ἀλλοτριωμένων πραγμάτων· μόνον ἔτσι γίνεται εὐγλωττη, ὄχι μέ τήν ἀποσιώπηση αὐτοῦ πού μένει βουβό· ἀπό ἐδῶ προέρχεται ἡ στάση της πού δέν ἀνέχεται ὀτιδήποτε ἀθῶο. Ὁ Baudelaire δέν καταφέρεται ἐναντίον τῆς ἐκπραγμάτισης οὔτε τήν ἀπεικονίζει· διαμαρτύρεται ἐναντίον τῆς στήν ἐμπειρία τῶν ἀρχετύπων της, καί τό μέσον ἔκφρασης αὐτῆς τῆς ἐμπειρίας εἶναι ἡ ποιητική μορφή. Αὐτό τόν ἀνηψώνει κυριαρχικά πάνω ἀπό κάθε συναισθηματικότητα τοῦ ὁψιμου ρομαντισμοῦ. Τό ἔργο του φθάνει στή μεγάλη του στιγμή καθὼς συνδέει

ἐν εἶδει μουσικῆς συγκοπῆς τὴν ἐπιβλητικὴ ἀντικειμενικότητα τῆς ἐμπορευματοκτικότητας, πού ἀπορροφᾷ ὅλα τὰ ἀνθρώπινα ὑπολείμματα, μέ τὴν ἀντικειμενικότητα τοῦ ἔργου καθ' ἑαυτό, ἡ ὁποία προηγείται τοῦ ζωντανοῦ ὑποκειμένου: τὸ ἀπόλυτο ἔργο τέχνης συναντιέται μέ τὸ ἀπόλυτο ἐμπόρευμα. Τὸ ὑπόλοιπο τοῦ ἀφηρημένου χαρακτήρα στήν ἔννοια τῆς νεωτερικότητας εἶναι ὁ φόρος πού πληρώνει σέ αὐτή. Ἄν στὸν μονοπωλιακὸ καπιταλισμὸ οἱ καταναλωτές σέ μεγάλη ἔκταση ἀπολαμβάνουν τὴν ἀνταλλακτικὴ ἀξία καὶ ὄχι τὴν ἀξία χρήσης,¹⁰ γιὰ τὸ νεωτερικὸ ἔργο τέχνης ὁ ἀφηρημένος του χαρακτήρας, ἡ ἐνοχλητικὴ ἀοριστία σχετικὰ μέ τὸ ἐρώτημα τί εἶναι καὶ πρὸς τί ὑπάρχει, γίνεται κώδικας αὐτοῦ πού εἶναι. Αὐτὸς ὁ ἀφηρημένος του χαρακτήρας δέν ἔχει κανένα κοινὸ σημεῖο μέ τὸν τυπικὸ χαρακτήρα παλαιότερων αἰσθητικῶν κανόνων, λόγου χάρη τῶν καντιανῶν. Μᾶλλον εἶναι προκλητικὸς, μιὰ πρόκληση τῆς ψευδαίσθησης πὺς ὑπάρχει ἀκόμη ζωὴ, καὶ ταυτόχρονα ἓνα μέσον ἐκείνης τῆς αἰσθητικῆς ἀποστασιοποίησης πού δέν προσφέρεται πιά ἀπὸ τὴν παραδοσιακὴ φαντασία. Ἡ αἰσθητικὴ ἀφαίρεση ἦταν ἐξαρχῆς, στὸν Baudelaire ἀκόμη ὑποτυπώδης καὶ ἀλληγορικὴ ὡς ἀντίδραση στὸν ἀφηρημένο πλέον κόσμον, μᾶλλον μιὰ ἀπαγόρευση τῶν εἰκόνων. Ἀφορᾷ ἐκεῖνο πού οἱ ἐπαρχιωῆτες, ὑπὸ τὴν ὀνομασία πνευματικὸ περιεχόμενο ἢ νόημα, τελικὰ ἤλπιζαν ὅτι μποροῦν νὰ τὸ διασώσουν, τὸ φαινόμενο ὡς φορέα νοήματος: μετὰ τὴν καταστροφή τοῦ νοήματος τὸ φαινόμενο γίνεται ἀφηρημένο. Μιὰ τέτοια ἀνένδοτη στάση, ἀπὸ τὸν Rimbaud μέχρι τὴ σημερινὴ πρωτοποριακὴ τέχνη, εἶναι στό ἔπακρο καθορισμένη. Ἔχει ἀλλάξει τόσο λίγο ὅσο καὶ τὸ βασικὸ στρώμα τῆς κοινωνίας. Ἡ νεωτερικότητα εἶναι ἀφηρημένη ἀπὸ τὴν στάση τῆς ἀπέναντι σέ ὅ,τι προϋπῆρξε· ἀσυμφιλίωτη μέ τὴ μαγεία, δέν μπορεῖ νὰ πεῖ αὐτὸ πού δέν ὑπῆρξε ἀκόμη, καὶ ὅμως πρέπει νὰ τὸ θέλει σέ πείσμα τῆς ντροπῆς τοῦ πάντοτε ἴδιου: γι' αὐτὸ τὰ μπωντλαϊρικὰ κρυπτογραφήματα τῆς νεωτερικότητας ταυτίζονται τὸ Νέο μέ τὸ ἄγνωστο, τόσο μέ τὸν κρυφὸ στόχον (Telos) ὅσο καὶ μέ τὸ φρικαλέον, καθὼς εἶναι ἀσύμμετρο πρὸς τὸ πάντοτε ἴδιο, τὴ γεύση τοῦ μὴ ὄντος (goût du néant). Τὰ ἐπιχειρήματα κατὰ τῆς ἔντονης αἰσθητικῆς ἐπιθυμίας νέων πραγμάτων (curiositas rerum novarum), πού τόσο εὐλόγα μποροῦν νὰ ἐπικαλοῦνται τὴν ἀπουσία νοηματικοῦ περιεχομένου ἀπὸ τὴν κατηγορίαν τοῦ Νέου, εἶναι βαθύτατα φαρισαϊκά. Τὸ Νέον δέν εἶναι μιὰ ὑποκειμενικὴ

κατηγορία, αλλά επιβάλλεται από τό πράγμα, πού ἄλλιως δέν μπορεῖ νά βρεῖ τόν ἑαυτό του, νά ἀπαλλαγεῖ ἀπό τήν ἑτερονομία. Πρός τό Νέο ὠθεῖ ἡ δύναμη τοῦ παλαιοῦ, πού γιά νά πραγματοποιηθεῖ ἔχει τήν ἀνάγκη τοῦ Νέου. Ὅταν ἡ ἄμεση καλλιτεχνική πρακτική τό ἐπικαλεῖται εἰδικά καί ἀποκλειστικά, δημιουργεῖ ὑποψίες γιά τόν ἑαυτό της καί τά φανερώματά της· στό παλαιό, πού ὑποτίθεται ὅτι τό διατηρεῖ καί αὐτή, ἀποκρύπτει συνήθως τήν εἰδοποιό διαφορά· ἀλλά ὁ αἰσθητικός στοχασμός δέν μένει ἀδιάφορος ἀπέναντι στή διασταύρωση τοῦ παλαιοῦ καί τοῦ Νέου. Τό παλαιό βρίσκει καταφύγιο μόνο στήν αἰχμή τοῦ Νέου· μέ διακοπές, ὄχι συνεχῶς. Ἡ ἀπλή ρήση τοῦ Schönberg, ὅτι ὅποιος δέν ἀναζητεῖ δέν βρίσκει, εἶναι ἓνα σύνθημα τοῦ Νέου· ὅ,τι δέν τό ἀκολουθεῖ μέσα στό πλαίσιο τοῦ ἔργου τέχνης θά ἀποβεῖ ἡ ἀνεπάρκειά του· ἓνα διόλου ἀσημαντο αἰσθητικό προτέρημα εἶναι νά ἐλέγχει κανεῖς στήν παραγωγική διαδικασία τό μόρφωμα γιά νά ἀποτινάξει τυχόν βλαβερά ὑπολείμματα. Μέσω τοῦ Νέου ἡ κριτική, ἡ ἀπόρριψη, γίνεται ἓνα ἀντικειμενικό στοιχεῖο τῆς ἴδιας τῆς τέχνης. Ἀκόμη καί οἱ συνοδοιπόροι, πού ὅλοι τούς ἀπορρίπτουν, ἔχουν περισσότερη δύναμη ἀπό ἐκείνους πού ἐπαίρονται γιά τή σταθερότητά τους. Ἄν τό Νέο σύμφωνα μέ τό μοντέλο του, τόν φετιχιστικό χαρακτήρα τοῦ ἐμπορεύματος, γίνει φετίχ, πρέπει νά κριθεῖ πάνω στό ἴδιο τό πράγμα, ὄχι ἀπό τά ἔξω, ἀπλῶς ἐπειδὴ φετιχοποιεῖται· συνήθως διαπιστώνει κανεῖς τότε τήν ἀσυμφωνία μεταξύ νέων μέσων καί παλαιῶν σκοπῶν. Ἄν μιὰ δυνατότητα καινοτομιῶν ἔχει ἐξαντληθεῖ καί οἱ ἴδιες ἀναζητοῦνται μηχανικά σέ μιὰ γραμμή πού τίς ἐπαναλαμβάνει, τότε οἱ καινοτομίες πρέπει νά στραφοῦν πρὸς ἄλλη κατεύθυνση καί διάσταση. Τό ἀφηρημένα Νέο μπορεῖ νά ἀποτελματωθεῖ, νά μετατραπῇ στό πάντοτε ἴδιο. Ἡ φετιχοποίηση ἐκφράζει τό παράδοξο ὅλης τῆς τέχνης, πού δέν εἶναι αὐτονόητη γιά τόν ἑαυτό της· ὅτι κάτι φτιαγμένο μέλλει νά ὑπάρχει γιά χάρη τοῦ ἑαυτοῦ του, ὡς αὐτοσκοπός· καί ἀκριβῶς αὐτό τό παράδοξο εἶναι τό ζωτικό νεῦρο τῆς νεώτερης τέχνης. Τό Νέο εἶναι, ἀπό ἀνάγκη, κάτι ἠθελημένο, ἀλλά ὡς τό Ἄλλο θά ἦταν τό μή ἠθελημένο. Ἡ ἄβουλη ἐπιθυμία τό κρατάει δεμένο μέ τό πάντοτε ἴδιο· ἀπό αὐτό προέρχεται ἡ ἐπικοινωνία τῆς νεωτερικότητας μέ τόν μῦθο. Τό Νέο ἐπιδιώκει τή μή ταυτότητα, ἀλλά ἡ πρόθεση τό κάνει ταυτόσημο· ἡ μοντέρνα τέχνη

ἐξασκεῖται στό τέχνασμα τύπου Münchhausen, μιά ταύτιση τοῦ μή ταυτόσημου.

Τά σημάδια τοῦ κλονισμοῦ εἶναι ἡ σφραγίδα γνησιότητος τῆς νεωτερικότητος, ἐκεῖνο μέ τό ὁποῖο ἀρνεῖται ἀπεγνωσμένα τήν ἐνότητα τοῦ πάντοτε ἴδιου· ἡ ἐκρηξη εἶναι μιά ἀπό τίς σταθερές της. Ἡ ἀντιπαραδοσιοκρατική ἐνέργεια γίνεται μιά δίνη πού καταβροχθίζει ὅ,τι περιέρχεται σέ αὐτή. Κατ' αὐτά ἡ νεωτερικότητα εἶναι ἕνας μύθος στραμμένος κατά τοῦ ἑαυτοῦ του· ὁ ἄχρονος χαρακτήρας του εἶναι ἡ καταστροφή τῆς στιγμῆς πού σπάζει τή χρονική συνέχεια· ἡ ἐννοια τῆς διαλεκτικῆς εἰκόνας τοῦ Benjamin περιέχει αὐτό τό στοιχεῖο. Ἀκόμη καί ὅπου ἡ νεωτερικότητα διατηρεῖ παραδοσιακά ἐπιτεύγματα, ὡς τεχνικά, τά ἀναιρεῖ τό σόκ πού δέν ἀφήνει καμμιά κληρονομιά ἀδιαμφισβήτητη. Ὅπως ἡ κατηγορία τοῦ Νέου προέκυψε ἀπό τό ἱστορικό γίγνεσθαι, τό ὁποῖο πρῶτα διέλυσε τήν εἰδική παράδοση καί ἔπειτα κάθε παράδοση, ἔτσι καί ἡ νεωτερικότητα δέν εἶναι μιά παρέκκλιση πού θά μπορούσε νά διορθωθεῖ μέ τήν ἐπάνοδο σέ ἕνα ἔδαφος τό ὁποῖο δέν ὑπάρχει πιά καί δέν πρέπει νά ὑπάρχει· αὐτό ἀποτελεῖ, παραδόξως, τή βάση τῆς νεωτερικότητος καί τῆς δίνει κανονιστικό χαρακτήρα. Ἀναμφίβολα ὑπάρχουν καί στήν αἰσθητική σταθερές, ἀλλά σέ ἀπομονωμένη μορφή δέν ἔχουν καμμιά σημασία. Ὡς μοντέλο μπορεῖ νά ληφθεῖ ἡ μουσική. Εἶναι περιττό νά ἀμφισβητήσῃ κανεῖς τό γεγονός ὅτι εἶναι μιά τέχνη τοῦ χρόνου, ὅτι ὁ μουσικός χρόνος, ἂν καί δέν συμπίπτει ἄμεσα μέ τόν χρόνο τῆς πραγματικῆς ἐμπειρίας, ὅπως καί αὐτός δέν εἶναι ἀντιστρεπτός. Ἄν ὥστόσο ἤθελε κανεῖς νά ξεπεράσῃ τό πῶς ἀόριστο καί γενικό, ὅτι ἡ δουλειά τῆς μουσικῆς εἶναι νά ἐκφράσῃ τή σχέση τοῦ «περιεχομένου» της, τῶν ἐνδοχρονικῶν στοιχείων της, πρὸς τόν χρόνο, αὐτό θά περιορίζε ἀμέσως τόν ὀρίζοντα ἢ θά συνιστοῦσε δόλο. Διότι ἡ σχέση τῆς μουσικῆς μέ τόν τυπικό μουσικό χρόνο καθορίζεται μόνο στή σχέση τοῦ συγκεκριμένου μουσικοῦ γίγνεσθαι πρὸς αὐτόν τόν μουσικό χρόνο. Πολύ καιρό ἴσχυε ἀσφαλῶς ὁ κανόνας ὅτι ἡ μουσική πρέπει νά ὀργανώνει μέ ἔλλογο τρόπο τήν ἐνδοχρονική ἀκολουθία τῶν περιστατικῶν της: τό ἀκόλουθο περιστατικό νά προκύπτει μέσα ἀπό τό προηγούμενο, μέ ἕναν τρόπο πού, ὅπως ὁ ἴδιος ὁ χρόνος, δέν ἐπιτρέπει τήν ἀντιστροφή. Ἀλλά ἡ ἀναγκαιότητα μιᾶς τέτοιας χρονικῆς ἀκολουθίας δέν ἦταν κυριολεκτική ἀλλά πλασματική, μιά συμμετοχή στόν φαι-

νομενικό χαρακτήρα της τέχνης. Σήμερα ή μουσική ἐξεγείρεται κατὰ της συμβατικής διάταξης τοῦ χρόνου· πάντως ή μεταχείριση τοῦ μουσικοῦ χρόνου ἀφήνει περιθώρια γιά ἀρκετά ἀποκλίνουσες λύσεις. Ἀσφαλῶς παραμένει ἀμφίβολο ἂν ή μουσική εἶναι δυνατόν νά ἀπαλλαγεί ἀπό τόν χρόνο ὡς σταθερά, ἀλλά εἶναι βέβαιο ὅτι ή ἀμετάβλητη παράμετρος χρόνος, ἅπαξ καί ἔγινε ἀντικείμενο στοχασμοῦ, θά εἶναι ἓνα στοιχεῖο τοῦ μουσικοῦ γίγνεσθαι, ὄχι ἓνα *apriori*. – Ἡ βιαιότητα τοῦ Νέου, γιά τήν ὁποία ἔχει πολιτογραφηθεῖ ή ὀνομασία πειραματικός χαρακτήρας, δέν πρέπει νά ἀποδίδεται στό ὑποκειμενικό φρόνημα ἢ τήν ψυχολογική σύσταση τῶν καλλιτεχνῶν. Ὅταν ή παρόρμηση δέν δεσμεύεται ἀπό ἓνα ἀσφαλές πλαίσιο μορφῶν ἢ περιεχομένου, οἱ παραγωγικοί καλλιτέχνες ὠθοῦνται ἀντικειμενικά στόν πειραματισμό. Ὡστόσο ή ἔννοια τοῦ πειράματος, ὑποδειγματική γιά τίς κατηγορίες της νεωτερικότητας, ἔχει ὑποστεῖ ἀλλαγές. Ἀρχικά σήμαινε μόνον ὅτι ή βούληση πού εἶχε συνείδηση τοῦ ἑαυτοῦ της δοκιμάζει ἄγνωστες καί μή καθιερωμένες μεθόδους. Πίσω ἀπό αὐτό βρισκόταν ή λανθάνουσα παραδοσιοκρατική πίστη ὅτι ὅπωςδήποτε θά ἀποδειχθεῖ ἂν τά ἀποτελέσματα τοῦ πειράματος μποροῦν νά ἀντιπαραβληθοῦν μέ τά κατεστημένα καί νά νομιμοποιηθοῦν. Αὕτη ή ἀντίληψη τοῦ καλλιτεχνικοῦ πειράματος ἔγινε αὐτονόητη, ἀλλά καί προβληματική λόγω της ἐμπιστοσύνης στή συνέχεια. Ἡ πειραματική χειρονομία, μιά ὀνομασία γιά καλλιτεχνικές συμπεριφορές πού θεωροῦσαν τό Νέο ὡς κάτι δεσμευτικό, διατηρήθηκε, ἀλλά τώρα, μέ τή μετατόπιση τοῦ αἰσθητικοῦ ἐνδιαφέροντος ἀπό τήν ἐκφραζόμενη ὑποκειμενικότητα στήν ἀρμονική συγκρότηση τοῦ ἀντικειμένου, σημαίνει κάτι ποιотικά διαφορετικό: ὅτι τό καλλιτεχνικό ὑποκείμενο ἐφαρμόζει μεθόδους χωρίς νά μπορεῖ νά προβλέψει τό ἀντικειμενικό τους ἀποτέλεσμα. Ἀπολύτως νέα δέν εἶναι οὔτε αὕτη ή στροφή. Ἡ ἔννοια της κατασκευῆς, μέρος τοῦ βασικοῦ στρώματος της νεωτερικότητας, ἐμπεριείχε πάντοτε τήν πρωτοκαθεδρία τῶν κατασκευαστικῶν μεθόδων ἔναντι της ὑποκειμενικῆς φαντασίας. Ἡ κατασκευή συνεπάγεται κατ' ἀνάγκη λύσεις πού τό αὐτί ἢ τό μάτι δέν μποροῦν ἀμέσως καί μέ τήν ἀπαραίτητη ἐνάργεια νά φαντασθοῦν. Τό ἀπρόβλεπτο δέν προκαλεῖ ἀπλῶς ἐντυπώσεις, ἀλλά ἔχει καί μιά ἀντικειμενική πλευρά. Ἐχει μετατραπεί σέ νέα ποιότητα. Τό ὑποκείμενο ἔχει ἀποκτήσει συνείδηση της ἀποδυνάμωσης πού ὑπέστη ἀπό τήν

ἀποδεσμευμένη ἀπὸ αὐτὸ τεχνολογία, τὴν ἔκανε πρόγραμμα του, ἐνδεχομένως ἀπὸ τὴν ἀσυνείδητη διάθεση νὰ τιθασεύσει τὴν ἀπειλητική ἑτερονομία ἐνσωματώνοντας καὶ αὐτὴ στό ὑποκειμενικὸ ἐγχείρημα ὡς στοιχεῖο τῆς παραγωγικῆς διαδικασίας. Χρήσιμο φάνηκε ἐδῶ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ φαντασία, ἡ διάβαση τοῦ μορφώματος μέσα ἀπὸ τὸ ὑποκείμενο, κάτι πού ἐπισήμανε ὁ Stockhausen, δὲν εἶναι ἓνα σταθερὸ μέγεθος, ἀλλὰ διαβαθμίζεται ἀνάλογα μέ τὴν ἀδιακρισία ἢ τὴν ἀμυδρότητα. Τὸ ἀχνὸ καὶ ἀμυδρὸ στὴ φαντασία μπορεῖ μέ τὴ σειρά του, ὡς εἰδικὸ ἔντεχνο μέσον, νὰ παρασταθεῖ στὴν ἀοριστία του. Τότε ἡ πειραματικὴ συμπεριφορὰ ἰσορροπεῖ στὴν κόψη τοῦ ξυραφιοῦ. Δύσκολο νὰ ἀποφανθεῖ κανεὶς ἂν ἡ τελευταία ὑπακούει στὴν πρόθεση πού ἀνάγεται στὸν Mallarmé καὶ διατυπώνεται ἀπὸ τὸν Valéry, σύμφωνα μέ τὴν ὁποία τὸ ὑποκείμενο μπορεῖ νὰ ἐπιβεβαιώσῃ τὴν αἰσθητικὴ του δύναμη ἂν, παραδιδόμενο στὴν αὐτονομία, καταφέρει νὰ παραμείνῃ αὐτεξούσιο, ἢ ἂν μέ αὐτὴ τὴν πράξη ἐπικυρώνῃ τὴν παραίτησή του. Καθόσον πάντως οἱ ὑπὸ τὴ νεώτερη ἔννοια πειραματικὲς διαδικασίες παρ' ὅλα αὐτὰ διαδραματίζονται ὑποκειμενικά, ἡ πίστη ὅτι μέ αὐτὲς ἡ τέχνη ἀπαλλάσσεται ἀπὸ τὴν ὑποκειμενικότητά της καὶ γίνεται, χωρὶς φαινομενικότητα, τὸ καθ' ἑαυτὸ (An sich) πού κατὰ τὰ ἄλλα ἀπλῶς προσποιεῖται πὼς εἶναι, εἶναι χιμαιρική.

Στὸ ἐπώδυνο στοιχεῖο τοῦ πειραματισμοῦ ἀπαντᾷ ἡ μνησικακία ἐναντίον αὐτῶν πού ἀποκαλοῦν -ισμούς, κατὰ τῶν προγραμματικῶν, αὐτοσυνείδητων καλλιτεχνικῶν ρευμάτων πού συχνὰ ἐκπροσωποῦνται ἀπὸ ὁμάδες. Ἀρχίζει ἀπὸ τὸν Hitler, πού ἄρεσκόταν νὰ καταφέρεται ἐναντίον «αὐτῶν τῶν ἱμπρεσσιονιστῶν καὶ ἑξπρεσσιονιστῶν», καὶ φθάνει μέχρι συγγραφεῖς πού ἀπὸ πολιτικὰ πρωτοποριακὸ ζῆλο βλέπουν μέ καχυποψία τὴν ἔννοια τῆς αἰσθητικῆς πρωτοπορίας. Σχετικὰ μέ τὴν περίοδο τοῦ κυβισμού πρὶν ἀπὸ τὸν πρῶτο παγκόσμιον πόλεμον τὸ ἐπιβεβαίωσε ρητὰ ὁ Picasso. Πολύ καθαρά μπορεῖ κανεὶς μέσα στοὺς -ισμούς νὰ διακρίνῃ τὴν ἀτομικὴ ποιότητα, ἂν καὶ στὴν ἀρχὴ ἐκεῖνοι πού προβάλλουν μέ τὸν πιὸ χτυπητὸ τρόπο τίς ἰδιαιτερότητες τῆς σχολῆς εὐκόλα ὑπερτιμῶνται σὲ σύγκριση μέ ἐκείνους πού δὲν μποροῦν νὰ ὑπαχθοῦν τόσο ἄσφαλτα στό πρόγραμμα: ἀπὸ τὴν ἱμπρεσσιονιστικὴ ἐποχὴ ὁ Pissarro. Στὴν κοινὴ χρῆση τῆς γλώσσας ὁ -ισμὸς περιέχει μιὰ ἐλαφρὰ ἀντίφαση καθὼς φαίνεται νὰ τονίζει τὸ φρό-

νημα καί τήν αποφασιστικότητα καί νά διώχνει ἀπό τήν τέχνη τό στοιχείο τοῦ ἀκούσιου. Πάντως ἡ ἀντίρρηση εἶναι τυποκρατική ἀπέναντι στίς κατευθύνσεις πού διασύρθηκαν ὡς -ισμοί, καθὼς ὁ ἐξπρεσσιονισμός καί ὁ σουρρεαλισμός ἀναγόρευσαν σέ πρόγραμμα τῆς βούλησής τους εἰδικά τό στοιχείο τῆς ἀκούσιας παραγωγῆς. Ἐπιπλέον ἡ ἔννοια τῆς πρωτοπορίας, ἐπὶ δεκαετίες προορισμένη ἀποκλειστικά γιά τίς ἐκάστοτε κατευθύνσεις πού φέρονται ὡς οἱ πιο προηγμένες, ἔχει κάτι ἀπό τήν κωμικότητα τῆς γερασμένης νεολαίας. Στίς δυσκολίες στίς ὁποῖες ἐμπλέκονται οἱ λεγόμενοι -ισμοί ἐκφράζονται τά προβλήματα μιᾶς τέχνης πού ἔπαψε νά εἶναι αὐτονόητη. Ἐνῶ ὁ στοχασμός εἶναι ἀπαραίτητος γιά κάθε καλλιτεχνικά δεσμευτικό μόρφωμα, ἡ συνείδηση ἀποσυναρμολόγησε τήν αἰσθητική δεσμευτικότητα: ἀπό αὐτό προέρχεται ἡ σκιά ἀπλῆς ἄβουλης ἐπιθυμίας πάνω στούς μισητούς -ισμούς. Ἡ ἰδέα ὅτι χωρίς συνειδητή βούληση ποτέ ἴσως δέν στάθηκε δυνατή ὁποιαδήποτε σημαντική καλλιτεχνική πρακτική βρίσκει στους -ισμούς, πού τόσο πολύ ἔχουν καταπολεμηθεῖ, ἀπλῶς τόν δρόμο τῆς πρὸς τήν αὐτοσυνείδηση, ἡ ὁποία τείνει νά ἐπιβάλλει τήν ἐσωτερική ὁργάνωση τῶν ἔργων τέχνης· ἀπαραίτητη ἐμφανίζεται καί ἡ ἐξωτερική ὁργάνωση, ἂν τά ἔργα τέχνης θέλουν νά ἀντέξουν μέσα σέ μιᾶ κοινωνία μονοπωλιακά ὁργανωμένη ὡς τήν τελευταία λεπτομέρεια. Ὅ,τι μπορεῖ νά εἶναι ἀληθινό στή σχέση τῆς τέχνης μέ τόν ὁργανισμό διαμεσολαβεῖται ἀπό τό ὑποκείμενο καί τόν Λόγο του. Αὕτη ἡ ἀλήθεια ἔχει τεθεῖ ἀπό καιρό στήν ὑπηρεσία τῆς ἀνορθολογικῆς ιδεολογίας τῆς ὀρθολογικά ὁργανωμένης κοινωνίας· γι'αὐτό εἶναι πιο ἀληθινοί οἱ -ισμοί πού τήν ἀποκηρύσσουν. Κατά κανόνα τρόπο δέν παρεμπόδισαν τήν ἀνάπτυξη τῶν ἀτομικῶν παραγωγικῶν δυνάμεων, ἀλλά μάλλον τήν ἐνίσχυσαν, μεταξύ ἄλλων μάλιστα καί μέσω συλλογικῆς συνεργασίας.

Μιά ὄψη τῶν -ισμῶν ἀποκτᾶ μόλις σήμερα τήν ἐπικαιρότητά της. Ἡ ἐμπεριεχόμενη ἀλήθεια πολλῶν καλλιτεχνικῶν κινήματων δέν μεσουρανεῖ ὅπωςδήποτε σέ μεγάλα ἔργα τέχνης, ὅπως ἔδειξε ὁ Benjamin στήν περίπτωση τοῦ γερμανικοῦ δράματος τῆς ἐποχῆς τοῦ μπαρόκ.¹¹ Κάτι παρόμοιο συνέβη ἴσως καί μέ τόν γερμανικό ἐξπρεσσιονισμό καί τόν γαλλικό σουρρεαλισμό, ὁ ὁποῖος δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι ἀποτέλεσε μιᾶ πρόκληση γιά τήν ἴδια τήν ἔννοια τῆς τέχνης – ἓνα στοιχείο πού ἀπό τότε ἐνυπάρχει σέ ὅλη τήν αὐθεντική

νεώτερη τέχνη. Καθώς όμως παρέμεινε έντούτοις τέχνη, μπορούμε νά αναζητήσουμε τόν πυρήνα αὐτῆς τῆς πρόκλησης στή μεγαλύτερη βαρύτητα τῆς τέχνης ἔναντι τοῦ ἔργου τέχνης, πού τήν ἑνσαρκώνουν οἱ -ισμοί. Ὅτι ἀπό τή σκοπιά τοῦ ἔργου ἐμφανίζεται ὡς ἀποτυχημένο ἢ ἀπλῶς ὡς παράδειγμα ἐκφράζει καί παρωθήσεις πού δύσκολα μποροῦν νά φανερωθοῦν στό μεμονωμένο ἔργο καί ἀφοροῦν μιά τέχνη πού ὑπερβαίνει τόν ἑαυτό της· ἡ ἰδέα της περιμένει τή σωτηρία. Ἀξίζει νά προσέξουμε ὅτι οἱ -ισμοί προκαλοῦν μιά δυσφορία ἡ ὁποία σπάνια συμπεριλαμβάνει τό ἱστορικό τους ἰσοδύναμο, τίς σχολές. Οἱ -ισμοί εἶναι τρόπον τινά ἡ ἐκκοσμίκευσή τους, σχολές σέ μιά ἐποχή πού κατέστρεψε τίς σχολές, ὡς παραδοσιοκρατικούς θεσμούς. Εἶναι ἐνοχλητικές ἐπειδή δέν χωροῦν στό σχῆμα τῆς ἀπόλυτης ἀτομοποίησης· στό μεταξύ ἀποτελοῦν νησίδες ἐκείνης τῆς παράδοσης πού κλονίσθηκε ἀπό τήν ἀρχή τῆς ἀτομοποίησης.^{11α} Τό μισητό πρέπει τουλάχιστον νά εἶναι ἐντελῶς μοναχικό, γιά νά διασφαλισθεῖ τό ἀνίσχυρό του, ἡ ἱστορική του ἐξουδετέρωση, ὁ σύντομος καί χωρίς ἵχνη ἀφανισμός του. Πρὸς τή νεωτερικότητα οἱ σχολές ἔχουν περιέλθει σέ μιά ἀντίθεση πού ἐκφράζεται ἐκκεντρικά στά μέτρα κατὰ τῶν σπουδαστῶν πού ὑποτίθεται ὅτι ἔτρεφαν συμπάθειες γιά σύγχρονα ρεύματα. Οἱ -ισμοί ἔχουν τήν τάση νά ἀποτελοῦν σχολές οἱ ὁποῖες ἀντικαθιστοῦν τό κῦρος τῆς παράδοσης καί τῶν θεσμῶν μέ τήν ἀντικειμενική αὐθεντία τῶν πραγμάτων. Ἡ ἀλληλεγγύη μέ τούς -ισμούς εἶναι καλύτερη ἀπό τήν ἀπάρνησή τους, ἀκόμη καί ἂν αὐτή ἡ μή παραδοχή ἐκφράζεται μέ τήν ἀντιθετική διάκριση μεταξύ νεωτερικότητας καί μοντερνισμού. Ἡ κριτική τοῦ ἀπλῶς ἐνημερωμένου καί σύγχρονου (up to date) χωρίς δομική νομιμοποίηση δέν εἶναι ἀδικοιολόγητη: ἕνα στοιχεῖο χωρίς λειτουργία, τό ὁποῖο ὅμως μιμεῖται μιά λειτουργία, εἶναι κάτι ὀπισθοδρομικό. Δέν εἶναι ὅμως βάσιμη ἡ διάκριση τοῦ μοντερνισμού, ὡς φρονήματος τῶν συνοδοιπόρων, ἀπό τή γνήσια νεωτερικότητα, διότι χωρίς τό ὑποκειμενικό φρόνημα πού θέλγεται ἀπό τό Νέο δέν κρυσταλλώνεται οὔτε ἡ ἀντικειμενική νεωτερικότητα. Στήν πραγματικότητα αὐτή ἡ διάκριση εἶναι δημαγωγική: ὁποῖος παραπονιέται γιά τόν μοντερνισμό ἐννοεῖ τή νεωτερικότητα· μέ τόν ἴδιο τρόπο καταπολεμοῦνται οἱ συνοδοιπόροι προκειμένου νά πληγοῦν οἱ πρωταγωνιστές, μέ τούς ὁποίους δέν θέλουν νά τά βάλουν οἱ κονφορμιστές, καθὼς μάλιστα τούς ἐντυπωσιάζει ἡ

διασημότητά τους. Τό κριτήριο της ειλικρίνειας, μέ τό όποίο φαρισαϊκά άποτιμῶνται οί νεωτεριστές, προϋποθέτει τήν όλιγάρκεια εκείνου πού «έτυχε νά εἶναι έτσι καί όχι άλλιῶς», μιά βασική στάση τοῦ αἰσθητικά άντιδραστικοῦ. Ἡ ψευδής της φύση διαλύεται από τόν στοχασμό, πού σήμερα συνιστᾷ τήν καλλιτεχνική μόρφωση. Ἡ κριτική τοῦ μοντερνισμοῦ ὑπέρ της άληθινῆς νεωτερικότητας εἶναι ἓνα πρόσχημα γιά νά ἐμφανισθεῖ τό μετριοπαθές, πίσω από τή λογική τοῦ όποίου ἐλλοχεύουν τά σκύβαλα τῆς τετριμμένης λογικότητας, ὡς καλύτερο από τό ριζοσπαστικό· στήν πραγματικότητα ἰσχύει τό αντίστροφο. Ὅ,τι μένει πίσω δέν κατέχει οὔτε τά παλαιότερα μέσα πού χρησιμοποιεῖ. Ἡ ἱστορία διέπει καί τά ἔργα πού τήν ἀρνοῦνται.

Σέ ὁξεία αντίθεση πρός τήν παραδοσιακή τέχνη ἡ ἴδια ἡ νεώτερη προβάλλει τό ἄλλοτε κρυμμένο στοιχεῖο τῆς παραγωγῆς, τό γεγονός ὅτι τό ἔργο τέχνης εἶναι κάτι φτιαγμένο. Τό μερίδιο τῶν θέσει συστατικῶν τῆς τέχνης μεγάλωσε τόσο πολύ, πού κάθε προσπάθεια ἐξαφάνισης τῆς παραγωγικῆς διαδικασίας μέσα στό πράγμα θά ἦταν ἐξαρχῆς καταδικασμένη σέ άποτυχία. Ἦδη ἡ προηγούμενη γενιά, πού ὁδήγησε στά ἄκρα τήν καθαρή ἐμμονή τῶν ἔργων τέχνης στό ἐγγενές πλαίσιο τους, ἄρχισε ταυτόχρονα νά τήν περιορίζει: μέ τόν συγγραφέα ὡς σχολιαστή, μέ εἰρωνεία, μέ μάξες ὑλικοῦ πού περιτέχνα προστατεύονταν από τήν παρέμβαση τῆς τέχνης. Ἀπό αὐτό προέκυψε ἡ εὐχαρίστηση τῶν καλλιτεχνῶν νά ὑποκαθιστοῦν τά ἔργα τέχνης μέ τή διαδικασία παραγωγῆς τους. Δυνητικά κάθε ἔργο τέχνης σήμερα εἶναι αὐτό πού δήλωσε ὁ Joyce γιά τό *Finnegans Wake* προτοῦ τό δημοσιεύσει ὁλόκληρο, ἔργο ὑπό κατασκευή, σέ ἐξέλιξη (*work in progress*). Ὅ,τι ὅμως από τή σύστασή του εἶναι δυνατόν νά ὑπάρχει μόνον ὡς ὑπό κατασκευή καί σέ ἐξέλιξη δέν μπορεῖ χωρίς ψέμα νά τεθεῖ καί ὡς ἀποπερατωμένο καί «έτοιμο». Ἡ τέχνη δέν μπορεῖ μέ τή θέλησή της νά βγεῖ από τήν άπορία. Ὁ Adolf Loos ἔγραφε πρίν από δεκαετίες ὅτι τά διακοσμητικά στοιχεῖα δέν ἐφευρίσκονται.¹² αὐτό πού ἀνάγγελλε τότε θέλει ὅμως νά ἐπεκταθεῖ. Ὅσο περισσότερα εἶναι αὐτά πού στήν τέχνη πρέπει νά φτιαχθοῦν, νά ἀναζητηθοῦν, νά ἐφευρεθοῦν, τόσο ἀβέβαιο εἶναι ἂν μποροῦν νά φτιαχθοῦν καί νά ἐφευρεθοῦν. Ἡ ριζικά φτιαγμένη τέχνη καταλήγει στό πρόβλημα τῆς κατασκευασιμότητάς της. Ἀπό τήν τέχνη τοῦ παρελθόντος προκαλεῖ διαμαρτυρίες ἀκριβῶς ἐκεῖνο πού

σκηνοθετήθηκε, πού υπολογίσθηκε ψυχρά και δέν ἔγινε ὅπως θά ἔλεγαν γύρω στό 1800, πάλι φύση. Ἡ πρόοδος τῆς τέχνης ὡς κατασκευῆς καί ἡ ἀμφιβολία γι' αὐτή ἔχουν μεταξύ τους μιά σχέση ἀντίστιξης· στήν πραγματικότητα αὐτή ἡ πρόοδος συνοδεύεται ἀπό τήν τάση πρὸς τό ἀπόλυτα ἀκούσιο, ἀπό τήν αὐτόματη γραφή σχεδόν πρὶν ἀπό μισό αἰῶνα μέχρι τόν τασισμό^{12α} καί τήν ἀλεατορική μουσική^{12β} σήμερα· εἶναι δικαιολογημένη ἡ διαπίστωση τῆς σύγκλισης τοῦ τεχνικά ὀλοκληρωμένου, πλήρως κατασκευασμένου ἔργου τέχνης μέ τό ἀπόλυτα τυχαῖο· πάντως τό δῆθεν διόλου κατασκευασμένο εἶναι ἀκόμη πιό κατασκευασμένο, πιό φτιαχτό.

Ἡ ἀλήθεια τοῦ Νέου, ὡς τοῦ μή ἤδη κατειλημμένου, ἔχει τή θέση της στήν ἀπουσία πρόθεσης. Αὐτό τή φέρνει σέ ἀντίθεση πρὸς τόν στοχασμό, τόν κινητήρα τοῦ Νέου, τόν ὁποῖο προάγει σέ δεύτερο στοχασμό. Αὐτό εἶναι τό ἀντίθετο τῆς διδασκαλίας τοῦ Schiller γιά τή στοχαστική ποίηση,^{12γ} πού καταλήγει νά φορτώνει τά ἔργα τέχνης μέ προθέσεις. Ὁ δεύτερος στοχασμός καταπιάνεται μέ τή μεθοδολογία, τή γλώσσα τοῦ ἔργου τέχνης ὑπό τήν εὐρύτατη ἔννοια, ἀλλά σημαδεύει κάτι τυφλό. Τό σύνθημα τοῦ παράλογου, ὅσο ἀνεπαρκές καί ἂν εἶναι, τό δηλώνει ἐντούτοις. Ἡ ἄρνηση τοῦ Beckett νά ἐρμηνεύσει τά μορφώματά του, σέ συνδυασμό μέ τή σαφέστατη συνείδηση τῶν τεχνικῶν, τῶν συνεπαγωγῶν τῶν θεματικῶν ὕλικῶν, τοῦ γλωσσικοῦ ὕλικου, δέν εἶναι ἀπλῶς μιά ὑποκειμενική ἀποστροφή· μέ τήν αὔξηση τοῦ στοχασμοῦ καί μέ τήν ἐνισχυμένη του δύναμη συσκοτίζεται τό πνευματικό περιεχόμενο καθ' ἑαυτό. Αὐτό ὅμως δέν σημαίνει ἀντικειμενικά ἀπαλλαγὴ ἀπὸ τήν ἐρμηνεία, ὑπὸ τήν ἔννοια ὅτι δέν ὑπάρχει τίποτε πού θά μπορούσε νά ἐρμηνευθεῖ· ἡ παραίτηση ἀπὸ τήν ἐρμηνεία εὐνοεῖ τή σύγχυση πού προκαλεῖ ὁ λόγος περί παραλόγου. Τό ἔργο τέχνης πού πιστεύει ὅτι ἀπὸ μόνο του κατέχει τό νοηματικό περιεχόμενο εἶναι ἀφελές ὑπὸ τήν κακὴ ἔννοια λόγῳ καί μέσω τοῦ ὀρθολογισμοῦ· αὐτό θά μπορούσε νά εἶναι τό ἱστορικά προβλέψιμο ὄριο τοῦ Brecht. Ὁ δεύτερος στοχασμός, ἐπιβεβαιώνοντας ἀπροσδόκητα τόν Hegel, ἀποκαθιστᾷ τρόπον τινά πάλι τήν ἀφέλεια στή θέση τοῦ νοηματικοῦ περιεχομένου ἀπέναντι στὸν πρῶτο στοχασμό. Ἀπὸ τά μεγάλα δράματα τοῦ Shakespeare δέν μπορεῖ νά βγεῖ τίποτε περισσότερο ὡς νόημα ἢ μήνυμα, ὅπως λένε σήμερα, ἀπὸ ὅσο μπορεῖ κανεὶς νά βγάλει ξεξουμίζοντας τά ἔργα τοῦ Beckett. Ἀλλά ἡ συσκοτίσιμη ἀπὸ τή

μεριά της είναι συνάρτηση τοῦ μεταβλημένου νοηματικοῦ περιεχομένου. Ἀρνηση τῆς ἀπόλυτης ιδέας, αὐτό τό περιεχόμενο δέν μπορεῖ πιά νά τεθεῖ ὡς ταυτότητα, ὅπως ἀπαιτοῦσε ἀξιωματικά ὁ ιδεαλισμός· κριτική τῆς μονοκρατορίας τοῦ Λόγου, δέν μπορεῖ πιά ἀπὸ τῇ μεριά του νά εἶναι λογικό σύμφωνα μέ τούς κανόνες τῆς συλλογιστικῆς σκέψης. Ἡ σκοτεινότητα τοῦ παράλογου εἶναι ἡ παλαιά σκοτεινότητα πού καλύπτει τό Νέο. Αὐτή ἡ ἴδια πρέπει νά ἐρμηνευθεῖ καί ὄχι νά ὑποκατασταθεῖ ἀπὸ τῇ φωτεινότητα τοῦ νοήματος.

Ἡ κατηγορία τοῦ Νέου γέννησε μιὰ σύγκρουση. Δέν εἶναι πολὺ διαφορετική ἀπὸ τὴν ἔριδα τῶν ἀρχαίων καί τῶν νεώτερων (*querelle des anciens et des modernes*) κατὰ τόν δέκατο ἑβδομο αἰῶνα ἡ σύγκρουση μεταξύ τοῦ Νέου καί τῆς διάρκειας. Ὅλα τὰ ἔργα τέχνης ἦταν προορισμένα νά ἔχουν διάρκεια. Αὐτή συνδέεται στενά μέ τὴν ἔννοια τῆς ἀντικειμενοποίησής τους, ἐνὸς συστατικοῦ τῆς δικῆς τους ἔννοιας. Μέ τῇ διάρκεια ἡ τέχνη ἐνίσταται κατὰ τοῦ θανάτου· ἡ βραχυπρόθεσμη αἰωνιότητα τῶν ἔργων εἶναι ἀλληγορία μιᾶς μὴ φαινομενικῆς. Ἡ τέχνη εἶναι ἡ φαινομενικότητα αὐτοῦ πού παραμένει ἀπρόσιτο ἀπὸ τόν θάνατο. Ἡ ρῆση ὅτι καμμιά τέχνη δέν ἔχει διάρκεια εἶναι τόσο ἀφηρημένη ὅσο καί ἐκείνη ὅτι ὅλα τὰ ἐπίγεια εἶναι ἐφήμερα· θά μπορούσε νά ἀποκτήσει νοηματικό περιεχόμενο μόνο μεταφυσικά, σέ σχέση μέ τὴν ιδέα τῆς ἀνάστασης. Δέν εἶναι μόνον ἡ ἀντιδραστική μνησικακία πού προκαλεῖ τόν τρόπο ἐπειδὴ ὁ πόθος τοῦ Νέου ἀπωθεῖ τῇ διάρκεια. Ἡ προσπάθεια γιὰ τὴ δημιουργία ἀριστουργημάτων μέ διάρκεια ἔχει κλονισθεῖ. Ὅ,τι καταγγέλλει τὴ σχέση μέ τὴν παράδοση δύσκολα θά μπορούσε νά στηριχθεῖ σέ μιὰ παράδοση πού θά τό διατηροῦσε. Γιὰ μιὰ τέτοια προσδοκία ὑπάρχει ἀκόμη λιγότερος λόγος, ἀφοῦ μάλιστα πολλὰ ἀπὸ ἐκεῖνα πού ἄλλοτε ἦταν ἐφοδιασμένα μέ τὰ γνωρίσματα τῆς αἰωνιότητος –αὐτό σήμαινε σέ τελικὴ ἀνάλυση ἡ ἔννοια τοῦ κλασσικοῦ– ἔχουν κλείσει τὰ μάτια τους: τό αἰῶνιο παρῆλθε καί παρέσυρε στὴ δίνη του τὴν κατηγορία τῆς διάρκειας. Ἡ ἔννοια τοῦ ἀρχαϊκοῦ δέν ὀρίζει τόσο μιὰ ὀρισμένη φάση στὴν ἱστορία τῆς τέχνης ὅσο μᾶλλον τὴν κατάσταση ἀπονέκρωσης ἔργων τέχνης. Τὰ ἴδια τὰ ἔργα δέν μποροῦν νά καθορίσουν τὴ διάρκεια τους· τό τελευταῖο πού τὴν ἐγγυᾶται εἶναι ἡ ἀπάλειψη τῶν δῆθεν ὑπαγορευόμενων ἀπλῶς ἀπὸ τό πνεῦμα τῆς ἐποχῆς ὑπὲρ τῶν διαρκέστερων στοιχείων, διότι αὐτό γίνεται σέ βάρος τῆς σχέσης τους

μέ τις αντικειμενικές καταστάσεις πραγμάτων, βάσει τῶν ὁποίων καί μόνο συγκροτεῖται ἡ διάρκεια. Ἀπό ἐφήμερες προθέσεις ὅπως ἡ παρωδία τῶν ἱπποτικῶν μυθιστορημάτων ἀπό τόν Cervantes δημιουργήθηκε ὁ Δόν Κιχώτης. Στήν ἔννοια τῆς διάρκειας ἐνυπάρχει ἓνας αἰγυπτιακός, μυθικά ἀβοήθητος ἀρχαϊσμός· οἱ παραγωγικές ἐποχές φαίνεται ὅτι δέν ἔκαναν σκέψεις γιά τή διάρκεια. Αὕτη ἡ ἰδέα ἐμφανίζεται μέ ὀξύτητα μᾶλλον ὅταν ἡ διάρκεια εἶναι προβληματική καί τά ἔργα τέχνης, ὑπό τήν αἴσθηση τῆς λανθάνουσας ἀδυναμίας τους, γαντζώνονται πάνω της. Ἐκεῖνο πού κάποτε μιά ἀπεχθῶς ἐθνικιστική ἔκκληση ἀποκαλοῦσε σταθερή ἀξία τῶν ἔργων τέχνης, τόν νεκρό, τυπικό καί ἔγκριτο χαρακτήρα τους, συγχέεται μέ τά κρυμμένα φύτρα τῆς ἐπιβίωσης. Ἡ κατηγορία τῆς μονιμότητας ἀκουγόταν ἀνέκαθεν, ἤδη ἀπό τόν αὐτοέπαινο τοῦ Ὅρατίου γιά ἓνα ἄγαλμα πού κατά τήν κρίση του ἔχει μεγαλύτερη διάρκεια ζωῆς ἀπό τόν ὀρείχαλκο, ὡς ἀπολογία· εἶναι ξένη πρὸς ἐκεῖνα τά ἔργα τέχνης πού δέν ἀνεγέρθηκαν ἐλέω Αὐγούστου, ἀλλά ὑλοποιώντας μιά ἰδέα αὐθεντικότητας ἡ ὁποία περιεῖχε κάτι περισσότερο ἀπό τά γνωρίσματα τῆς κυρίαρχης αὐθεντίας. «Καί τό ὠραῖο εἶναι ἀναγκασμένο νά πεθάνει!»:¹³ αὐτό εἶναι πιό ἀληθινό ἀπό ὅσο τό ἐννοεῖ ὁ Schiller. Δέν ἰσχύει μόνο γιά ἐκεῖνα πού εἶναι ὠραῖα, ἀπλῶς γιά τά μορφώματα πού καταστρέφονται ἢ λησμονοῦνται ἢ ξαναβουλιάζουν σέ μιά ἱερογλυφική κατάσταση, ἀλλά γιά ὅ,τι ἀποτελεῖται ἀπό ὁμορφιά καί σύμφωνα μέ τήν παραδοσιακή τῆς ἰδέα ὑποτίθεται ὅτι παραμένει ἀμετάβλητο, τά συστατικά τῆς μορφῆς. Ἄς θυμηθοῦμε τήν κατηγορία τοῦ τραγικοῦ. Φαίνεται ὅτι εἶναι τό αἰσθητικό ἀποτύπωμα τοῦ κακοῦ καί τοῦ θανάτου καί ὅτι παραμένει σέ ἰσχὺ ὅσο καί αὐτά. Καί ὅμως τό τραγικό δέν εἶναι πλέον δυνατόν νά ὑπάρξει. Ἐκεῖνο κατά τό ὁποῖο ἄλλοτε, γιά τοὺς ἐνθερμα σχολαστικούς αἰσθητικούς, διέκρινε τό τραγικό ἀπό τό λυπηρό κρίνει τήν τύχη τῆς τραγικότητας: ἡ κατάφαση τοῦ θανάτου· ἡ ἰδέα ὅτι μέ τήν καταστροφή τοῦ πεπερασμένου ἀρχίζει νά λάμπει τό ἄπειρο· τό νόημα τοῦ πάσχειν, τοῦ πόνου. Ἀρνητικά ἔργα τέχνης παρωδοῦν σήμερα χωρίς καμμιὰ ἐπιφύλαξη τό τραγικό. Ὅλη ἡ τέχνη εἶναι μᾶλλον λυπηρὴ παρά τραγική, προπάντων ἐκείνη πού φαίνεται χαρωπὴ καί ἁρμονική. Στήν ἔννοια τῆς αἰσθητικῆς διάρκειας ἐπιβιώνει –ὅπως καί πολλά ἄλλα– ἡ πρώτη φιλοσοφία,^{13α} ἡ ὁποία καταφεύγει σέ ἀπομονωμέ-

να καί ἀπολυτοποιημένα παράγωγα ἀφότου κατέπεσε ὡς ὁλότητα. Εἶναι ὁλοφάνερο ὅτι ἡ διάρκεια πού ἐπιθυμοῦν τά ἔργα τέχνης εἶναι πλασμένη σύμφωνα μέ τό μοντέλο τῆς σταθερῆς κληρονομούμενης ιδιοκτησίας· τά πνευματικά δημιουργήματα ὀφείλουν νά γίνουν ιδιοκτησία ὅπως καί τά ὑλικά προϊόντα, ἓνα ἀνοσιούρημα τοῦ πνεύματος σέ βάρος τοῦ ἑαυτοῦ του, ἀπό τό ὁποῖο ἀσφαλῶς δέν θά μπορούσε νά ξεφύγει. Ὅταν τά ἔργα τέχνης φетиχοποιοῦν τήν ἐλπίδα τῆς διάρκειάς τους, πάσχουν ἤδη ἀπό τή θανάσιμη ἀρρώστια τους: τό στρῶμα τοῦ ἀναπαλλοτρίωτου πού τά καλύπτει εἶναι ἐκεῖνο πού ταυτόχρονα τά πνίγει. Μερικά ἔργα τέχνης κορυφαίου τύπου θέλουν τρόπον τινά νά διαλυθοῦν μέσα στόν χρόνο γιά νά μή γίνουν λεία του· σέ ἄλυτη ἀντινομία μέ τήν ἀνάγκη νά ἀντικειμενοποιηθοῦν. Ὁ Ernst Schoen μίλησε κάποτε γιά τήν ἀνυπέρβλητη εὐγένεια τοῦ πυροτεχνήματος, τῆς μοναδικῆς τέχνης πού δέν ἐπιζητεῖ τή διάρκεια, ἀλλά θέλει νά ἀστράψει μιά στιγμή καί νά διαλυθεῖ. Τελικά οἱ τέχνες τοῦ χρόνου, τό θέατρο καί ἡ μουσική, θά ἔπρεπε νά ἐρμηνεύονται σύμφωνα μέ αὐτή τήν ἰδέα ὡς ὁ ἀντίποδας μιᾶς ἐκπραγμάτισης χωρίς τήν ὁποία δέν θά ὑπῆρχαν καί ἡ ὁποία ἐντούτοις τίς ἐξευτελίζει. Τέτοιου εἶδους σκέψεις φαίνονται ξεπερασμένες ἂν λάβουμε ὑπόψη τά μέσα μηχανικῆς ἀναπαραγωγῆς· καί ὅμως ἡ δυσφορία πού προκαλοῦν μπορεῖ νά εἶναι καί μιά ἀνησυχία γιά τήν ἀνερχόμενη παντοκρατορία τῆς χρονικῆς ἀντοχῆς τῆς τέχνης, πού συμβαδίζει μέ τήν παρακμή τῆς διάρκειας. Ἄν ἡ τέχνη ἀπαλλασσόταν ἀπό τή διαγνωσμένη ψευδαίσθηση τῆς διάρκειας· ἂν περιλάμβανε στούς κόλπους της τό στοιχεῖο τῆς παροδικότητος ἀπό συμπάθεια γιά τήν ἐφήμερη ζωή, αὐτό θά ἀνταποκρινόταν σέ μιά ἀντίληψη πού δέν προϋποθέτει τήν ἀλήθεια ὡς ἀφηρημένα μόνιμη, ἀλλά συνειδητοποιεῖ τόν χρονικό της πυρήνα. Ἄν ὅλη ἡ τέχνη εἶναι ἐκκοσμίκευση τοῦ ὑπερβατοῦ, κάθε τέχνη εἶναι μέρος τῆς διαλεκτικῆς τοῦ διαφωτισμοῦ. Ἡ τέχνη δέχθηκε τήν πρόκληση αὐτῆς τῆς διαλεκτικῆς παρουσιάζοντας τήν αἰσθητική σύλληψη τῆς ἀντιτέχνης· καμμιά τέχνη δέν εἶναι πλέον νοητή χωρίς αὐτό τό στοιχεῖο. Αὐτό ὅμως σημαίνει, οὔτε λιγότερο οὔτε περισσότερο, ὅτι ἡ τέχνη πρέπει νά ξεπεράσει τήν ἴδια της τήν ἔννοια γιά νά μείνει πιστή σέ αὐτή. Ἡ ἰδέα τῆς κατάργησής της τήν τιμᾷ ἀνταμείβοντας τήν ἀξίωσή της νά θεωρηθεῖ ἀληθινή. Παραταῦτα ἡ ἐπιβίωση τῆς κλονισμένης τέχνης

δέν εκφράζει μόνο την πολιτιστική βράδυνση (cultural lag), την πάρα πολύ άργή μεταβολή του έποικοδομήματος. Ἡ τέχνη άντλεῖ τήν άνθεκτικότητα της από τήν ιδέα ότι καί ό πραγματοποιημένος υλισμός θά συνεπαγόταν καί τήν αὐτοκατάργησή του, τήν ανατροπή τῆς κυριαρχίας τῶν υλικῶν συμφερόντων. Ἡ τέχνη, μέ τήν αδυναμία της, εκφράζει προκαταβολικά ένα πνεῦμα πού θά μπορούσε τότε νά προβάλει στό προσκήνιο. Σέ αὐτό αντιστοιχεῖ μιά αντικειμενική ανάγκη, ἡ ἔνδεια τοῦ κόσμου, σέ αντίθεση πρὸς τήν ὑποκειμενική ανάγκη τῶν ανθρώπων γιά τέχνη, πού σήμερα εἶναι πραγματικά μόνον ιδεολογική· ἡ τέχνη δέν μπορεῖ νά συνδεθεῖ μέ τίποτε ἄλλο παρά μόνο μέ αὐτή τήν αντικειμενική ανάγκη.

“Ό,τι γινόταν άνεκτό κάποτε συνιστᾶ πλέον ένα ἐπίτευγμα, καί ἔτσι οἱ φυγόκεντρες δυνάμεις δεσμεύονται καί ἐνσωματώνονται. Ἡ κοινωνική ἐνοποίηση απορροφᾷ ὅπως μιά δίνη τά πολλά καί διάφορα πού ἦταν καθοριστικά γιά τήν τέχνη. Τά ὑπόλοιπα εἶναι ἀφηρημένη ἐνότητα, χωρίς τό αντιθετικό στοιχεῖο πού εἶναι ἀπαραίτητο γιά νά συσταθεῖ ἡ ἐνότητα. “Όσο ἐπιτυχέστερη εἶναι ἡ διαδικασία ἐνσωμάτωσης-ἐνοποίησης, τόσο πιά πολύ ἀέρα ἀλέθει ὁ μύλος της· ἀπό τελεολογική ἄποψη τείνει νά μοιάσει μέ παιδαριώδη μαστορέματα. Ἡ δύναμη τοῦ αἰσθητικοῦ ὑποκειμένου νά ἐνσωματώνει ὅ,τι πιάνει εἶναι ταυτόχρονα ἡ αδυναμία του. Ἐκχωρεῖ τόν ἑαυτό του σέ μιά ἐνότητα πού, λόγω τοῦ ἀφηρημένου της χαρακτήρα, ἔχει ἀποξενωθεῖ ἀπό αὐτό καί παραιτούμενο πετάει τήν ἐλπίδα του μέσα στήν τυφλή ἀναγκαιότητα. Ἄν ὅλη ἡ νεώτερη τέχνη μπορεῖ νά κατανοηθεῖ ὡς διαρκῆς παρέμβαση τοῦ ὑποκειμένου, πού σέ τίποτε πιά δέν προτίθεται νά ἀνεχθεῖ ἄκριτα τήν κυριαρχία τῆς παραδοσιακῆς ἀλληλενέργειας τῶν ἔργων τέχνης, στις συνεχεῖς παρεμβάσεις τοῦ ἐγῶ αντιστοιχεῖ ἀπό τήν ἄλλη μεριά ἡ τάση ἀνακούφισής του λόγω αδυναμίας, πιστή στήν παμπάλαια μηχανική ἀρχή τοῦ ἀστικοῦ πνεύματος νά εκπραγματίζει τά ὑποκειμενικά ἐπιτεύγματα, τρόπον τινά νά τά μεταφέρει ἔξω ἀπό τό ὑποκείμενο καί νά παραγνωρίζει τόν χαρακτήρα τέτοιων ἐλαφρύνσεων πιστεύοντας ὅτι ἐγγυῶνται ἀκαταμάχητα τήν αντικειμενικότητα τῶν ἐπιτευγμάτων. Ἡ τεχνική, προέκταση τοῦ χεριοῦ τοῦ ὑποκειμένου, ὁδηγεῖ πάντοτε καί μακριά ἀπό αὐτό. Σκιά τοῦ αὐτάρκους ριζοσπαστισμοῦ τῆς τέχνης εἶναι ὁ ἀκίνδυνος χαρακτήρας της, ἡ ἀπόλυτη σύνθεση χρωμάτων βρῖσκεται πολύ κοντά

στά σχέδια μιᾶς ταπετσαρίας τοίχου. Τό γεγονός ὅτι κάποτε τά ἀμερικανικά ξενοδοχεῖα εἶναι ἐξοπλισμένα μέ πίνακες ἀφηρημένης ζωγραφικῆς στό στυλ τοῦ ... (à la manière de...), ὅτι ὁ αἰσθητικός ριζοσπαστισμός κοινωνικά δέν κοστίζει πάρα πολύ, ἔχει τό τίμημά του γι' αὐτόν: παύει πιά νά εἶναι ριζοσπαστικός. Ὁ μεγαλύτερος ἀπό τοὺς κινδύνους πού διατρέχει ἡ νεώτερη τέχνη εἶναι τό ἐνδεχόμενο νά μὴν εἶναι πιά ἐπικίνδυνη. Ὅσο πιο πολύ ἡ τέχνη ἀπέβαλλε τό προϋπάρχον, μέ τόσο μεγαλύτερη βεβαιότητα ἀναγκαζόταν νά περιορίζεται σέ κάτι πού τά βγάζει πέρα χωρίς δάνεια ἀπό ὅ,τι ἀποποιήθηκε καί τοῦ εἶναι πιά ξένο, στό σημεῖο τῆς καθαρῆς ὑποκειμενικότητας: ὁ καθένας στή δική του, κατά συνέπεια σέ μιᾶ ἀφηρημένη ὑποκειμενικότητα. Ἡ κίνηση πρὸς αὐτό τό σημεῖο προεξοφλήθηκε μέ ἀστραπιαῖες ἐφόδους ἀπὸ τὴν ἀκραία πτέρυγα τῶν ἐξπρεσσιονιστῶν, μέχρι τοὺς ντανταϊστές. Ὡστόσο ἡ παρακμὴ τοῦ ἐξπρεσσιονισμοῦ δέν ὀφείλεται στὴν ἔλλειψη κοινωνικῆς ἀπήχησης: σέ ἐκεῖνο τό προαναφερόμενο σημεῖο δέν μποροῦσε νά ἐμμείνει, ἡ συρρίκνωση τοῦ προσιτοῦ, ἡ ὁλότητα τῶν ἀρνήσεων, καταλήγει σέ κάτι ἐντελῶς φτωχό, τὴν κραυγὴ ἢ τὴν ἀβοήθητη καί ἀνίσχυρη χειρονομία, κυριολεκτικά σέ ἐκεῖνο τό ντά-ντά, πού ἔλαβε τὸν χαρακτήρα ἑνὸς ἀστείου, τόσο γιὰ τοὺς κονφορμιστές ὅσο καί γιὰ τοὺς ἴδιους, διότι ὁμολογεῖ ὅτι εἶναι ἀδύνατη ἡ καλλιτεχνικὴ ἀντικειμενοποίηση. Αὐτὴ ὅμως προϋποτίθεται ἀπὸ κάθε καλλιτεχνικὴ ἐκδήλωση, εἴτε τό θέλει εἴτε δέν τό θέλει. Τότε ὅμως τί ἀπομένει ἐκτός ἀπὸ τὴν κραυγὴ. Κατά συνέπεια οἱ ντανταϊστές προσπάθησαν νά ἀπαλείψουν αὐτὴ τὴν προϋπόθεση. Τό πρόγραμμα τῶν διαδόχων τους, τῶν σουρρεαλιστῶν, ἀποκήρυξε τὴν τέχνη, ἀλλὰ δέν μπόρεσε ἀσφαλῶς νά τὴν ἀποτινάξει. Ἡ ἀλήθεια τους ἦταν «καλύτερα καμμιά τέχνη παρὰ μιᾶ ψεύτικη», ἀλλὰ τοὺς ἐκδικήθηκε ἡ φαινομενικότητα τῆς ὑποκειμενικότητας πού μέ ἀπόλυτο τρόπο εἶναι δι' ἐαυτήν· ἡ ὑποκειμενικότητα εἶναι ἀντικειμενικά διαμεσολαβημένη χωρίς νά μπορεῖ αἰσθητικά νά ξεπεράσει τὴ θέση της ὡς εἶναι δι' ἐαυτό.^{13β} Ἡ ξενικότητα τοῦ ἀποξενωμένου ἐκφράζεται μόνο μέ τὴν ἀναδρομὴ στὸν ἐαυτό του. Ἡ μίμηση συνδέει τὴν τέχνη μέ τὴν ἀτομικὴ ἐμπειρία καί αὐτὴ εἶναι πιά μόνον ἡ ἐμπειρία τῆς χωριστῆς ὑπαρξης, αὐτῆς πού εἶναι δι' ἐαυτήν. Εἶναι γεγονός ὅτι δέν μπορεῖ κανεὶς νά ἐμμείνει σέ αὐτό τό σημεῖο, καί μάλιστα ὄχι μόνον ἐπειδὴ ἐκεῖ τό ἔργο τέχνης

χάνει εκείνη την ετερότητα βάσει της οποίας και μόνον αντικειμενοποιείται. Είναι προφανές ότι η έννοια της διάρκειας, τόσο αναπόφευκτη όσο και προβληματική, δεν συμβιβάζεται με την ιδέα του σημείου, που είναι και χρονικά κάτι σημειακό, μιά στιγμή. Δεν είναι μόνον ότι οι έξπρεσιονιστές έκαναν υποχωρήσεις όταν με τά χρόνια έπρεπε νά κερδίσουν τό ψωμί τους και οι ντανταϊστές άλλαζαν καλλιτεχνικό φρόνημα ή αφοσιώνονταν στό κομμουνιστικό κόμμα: καλλιτέχνες με την άκραιότητα ενός Picasso και ενός Schönberg εγκατέλειψαν αυτό τό σημείο. Οί δυσχέρειές τους ήταν αισθητές και ενέπνεαν φόβο όταν οί ίδιοι αποδύονταν σέ μιά προσπάθεια νά συγκροτήσουν αυτό που λέγεται μιά νέα τάξη. Στό μεταξύ αυτές οί δυσχέρειες συνιστούν μιά δυσκολία της τέχνης γενικά. Κάθε απαιτούμενη πρόοδος πέρα από αυτό τό σημείο έξαγοραζόταν μέχρι τώρα μέ όπισθοδρόμηση μέσω έξομοίωσης μέ τό παρελθόν και μέ τόν αυθαίρετο χαρακτήρα της αυτοθεσπιζόμενης τάξης. Τά τελευταία χρόνια οί κριτικοί του Beckett άρέσκονται νά τόν κατηγορούν ότι επαναλαμβάνει τό βασικό σχήμα τών ιδεών του· προκλητικά δέχθηκε νά έκτεθει σέ αυτή την κατηγορία, έχοντας την όρθή συνείδηση τών πραγμάτων: ότι η μετακίνηση είναι αναγκαία και ταυτόχρονα αδύνατη. Η χειρονομία του σημειωτοῦ βήματος στό τέλος του *Περιμένοντας τόν Γκοντό*, βασικό σχήμα του συνολικού του έργου, είναι μιά άκριβής αντίδραση στην κατάσταση πραγμάτων. Άπαντά κατηγορηματικά. Τό έργο του είναι προέκταση του άρνητικού καιρού.¹³⁷ Τό πλήρωμα της στιγμής μετατρέπεται σέ άτελείωτη επανάληψη συγκλίνοντας μέ τό μηδέν. Οί άφηγήσεις του, που μέ σαρδονικό γέλιο τίς αποκαλεί μυθιστορήματα, δεν περιγράφουν όψεις της κοινωνικής πραγματικότητας ούτε συνιστούν –σύμφωνα μέ μιά διαδεδομένη παρανόηση– άναγωγές σέ βασικές ανθρώπινες καταστάσεις, περιστολές στό έλάχιστο όριο ύπαρξης τό όποιο πνέει τά λoίσθια. Αυτά τά μυθιστορήματα αποκαλύπτουν όμως μέ εύστοχία βασικά στρώματα της έμπειρίας εδώ και τώρα (*hic et nunc*), ή όποία αναφέρεται στό οὔτως έχειν τών πραγμάτων, και τά έμφανίζουν σέ μιά παράδοση δυναμική σέ ισορροπία. Είναι σημαδεμένα τόσο από την αντικειμενικά αιτιολογημένη άπώλεια του αντικειμένου όσο και από τό αντίστοιχό της, τό φτώχεμα του υποκειμένου. Η συμπερασματική γραμμή χαράσσεται κάτω από όλη τή συναρμολόγηση και την τεκ-

μηρίωση, τίς απόπειρες απαλλαγής από την ψευδαίσθηση μιᾶς νοσηματοδοτικής υποκειμενικότητας. Ἀκόμη καί ὅταν αὐτά τὰ μυθιστορήματα ἀφήνουν νά εἰσέλθει κάτι ἀπό τήν πραγματικότητα, ἐκεῖ ἀκριβῶς ὅπου αὐτή φαίνεται πῶς ἀπωθεῖ ὅ,τι ἄλλοτε ἐπιτελοῦσε τό ποιητικό υποκείμενο, δέν αἰσθάνεται κανεῖς ἄνετα μέ μιά τέτοια πραγματικότητα. Ἡ δυσαναλογία τῆς πρὸς τό ἀποδυναμωμένο υποκείμενο, πού τό κάνει ἐντελῶς ἀσύμμετρο μέ τήν ἐμπειρία, τήν ἀποπραματοποιεῖ ἀκόμη περισσότερο. Τό πλεόνασμα πραγματικότητας εἶναι τό τέλος τῆς· συντρίβοντας μέ τό βάρος τῆς τό υποκείμενο γίνεται ἡ ἴδια σάν νεκρή· αὐτή ἡ μετάβαση εἶναι τό ἔντεχνο στοιχεῖο τῆς ἀντιτέχνης. Ὁ Beckett τό ὁδηγεῖ ὡς τή φανερό ἐκμηδένιση τῆς πραγματικότητας. Ὅσο πιό ὀλοκληρωτική ἡ κοινωνία, ὅσο πληρέστερα ἐνοποιεῖται σέ ὁμόφωνο σύστημα, τόσο περισσότερο τά ἔργα πού ἀποθηκεύουν τήν ἐμπειρία αὐτῆς τῆς πορείας τῶν πραγμάτων γίνονται τό ἄλλο τῆς. Ὅταν χρησιμοποιοῖ κανεῖς ὅσο πιό χαλαρά γίνεται τήν ἔννοια τοῦ ἀφηρημένου, σηματοδοτεῖ τήν υποχώρηση ἀπό τόν κόσμον τῶν ἀντικειμένων ἐκεῖ ἀκριβῶς ὅπου δέν ἀπομένει παρά μόνον ἡ νεκροκεφαλή του (carut mortuum). Ἡ νεώτερη τέχνη εἶναι τόσο ἀφηρημένη ὅσο ἔχουν γίνε στήν πραγματικότητα οἱ σχέσεις τῶν ἀνθρώπων. Οἱ κατηγορίες ρεαλιστικό καί συμβολικό ἔχουν ἀποσυρθεῖ στόν ἴδιο βαθμό ἀπό τήν κυκλοφορία. Ἐπειδή ἡ μαγική ἐξουσία τῆς ἐξωτερικῆς πραγματικότητας πάνω στά υποκείμενα καί τίς μορφές ἀντίδρασῆς τους ἔχει γίνει ἀπόλυτη, τό ἔργο τέχνης μπορεῖ νά ἐναντιωθεῖ σέ αὐτή μόνο ἐξομοιωνόμενο μέ τήν ἴδια. Ἀλλά στό σημεῖο μηδέν ὅπου κινεῖται ἡ πεζογραφία τοῦ Beckett, ὅπως οἱ δυνάμεις στό ἀπειροστό τῆς Φυσικῆς, ξεπηδάει ἕνας δεύτερος κόσμος εἰκόνων, τόσο θλιβερός ὅσο καί πλούσιος, ἕνα πυκνό διάλυμα ἱστορικῶν ἐμπειριῶν, οἱ ὁποῖες, στήν ἀμεσότητά τους, δέν μποροῦν νά προσεγγίσουν τό καίριο σημεῖο, τήν ὑπονόμευση τοῦ υποκειμένου καί τῆς πραγματικότητας. Τό ξέφτισμα καί οἱ φθορές αὐτοῦ τοῦ κόσμου εἰκόνων εἶναι τό ἀποτύπωμα, τό ἀρνητικό τοῦ διοικούμενου κόσμου. Κατ' αὐτά ὁ Beckett γράφει ρεαλιστικά. Ἀκόμη καί σέ αὐτό πού ἀόριστα λέγεται ἀφηρημένη ζωγραφική ἐπιβιώνει κάτι ἀπό τήν παράδοση τήν ὁποία ἡ ἴδια ἐξαλείφει· ἀφορᾷ μᾶλλον αὐτό πού ἀντιλαμβάνεται κανεῖς καί στήν παραδοσιακή ζωγραφική ἄν δεῖ τά προϊόντα τῆς ὡς εἰκόνες καί ὄχι ὡς ἀπεικονίσεις πραγμά-

των. Ἡ τέχνη ἐκτελεῖ τόν ἀφανισμό τῆς συγκεκριμένης πραγματικότητας, τόν ὁποῖο δέν θέλει νά παραδεχθεῖ ἡ κοινωνική πραγματικότητα, ἐνῶ μέσα σέ αὐτή τό συγκεκριμένο εἶναι πλέον μάσκα τοῦ ἀφηρημένου, τό δεῖγμα πού φέρει ὀρισμένα ἐπιμέρους γνωρίσματα καί ἀπλῶς ἀντιπροσωπεύει τό γενικό δημιουργώντας ψευδεῖς ἐντυπώσεις γι' αὐτό, ἓνα καί τό αὐτό μέ τήν πανταχοῦ παρουσία τοῦ μονοπωλίου. Αὐτό στρέφει τήν αἰχμή του πρός τά πίσω, ἐναντίον ὁλόκληρης τῆς κληρονομημένης τέχνης. Δέν χρειάζεται παρὰ νά ἐπιμηκυνθοῦν λίγο οἱ γραμμές τῆς ἐμπειρίας γιά νά ἀντιληφθεῖ κανεῖς ὅτι τό συγκεκριμένο χρησιμεύει μόνον ὡς βοήθημα ὥστε ἀπλῶς κάτι, ὅτιδήποτε, ἐφόσον εἶναι στοιχειωδῶς διακριτό, νά μπορεῖ νά ἀναγνωρισθεῖ πάλι, νά διατηρηθεῖ στή μνήμη καί νά ἀγορασθεῖ. Τό μεδούλι τῆς ἐμπειρίας ἔχει ἀπομυζηθεῖ καί δέν ἀπομένει καμμία ἀπείραχτη, ἀκόμη καί ἂν εἶναι ἀπομακρυσμένη ἀπό τήν ἐπήρεια τοῦ ἐμπορίου. Αὐτό πού συντελεῖται στόν πυρήνα τῆς οἰκονομίας, ἡ συγκέντρωση τοῦ κεφαλαίου καί ἡ συγκεντρωτική διαχείριση, πού ἀπορροφᾷ τίς διάσπαρτες δυνάμεις καί ἀφήνει τοὺς ἀνεξάρτητους βιοποριστές μόνο γιά τή στατιστική τῶν ἐπαγγελματιῶν, ἀσκεῖ τίς ἐπιδράσεις του μέχρι τίς πιό λεπτές πνευματικές φλέβες, συχνά μάλιστα χωρίς νά διακρίνονται οἱ διαμεσολαβήσεις. Ἡ ἀνελικρινής προσωποποίηση στήν πολιτική καί ἡ συναφῆς φλυαρία γιά τόν ἄνθρωπο μέσα στήν ἀπανθρωπιά συμφωνοῦν μέ τήν ψευδοεξατομίκευση· ἐπειδή ὅμως δέν ὑπάρχει τέχνη χωρίς ἀτομοποίηση, αὐτό τήν ἐπιβαρύνει ἀφόρητα. Σέ αὐτή τή διαπίστωση δίδεται ὅμως μιά ἄλλη κατεύθυνση μέ τήν ἐπισήμανση ὅτι ἡ τέχνη στή σημερινή της κατάσταση εἶναι ἐναντίον αὐτοῦ πού τό ἰδίωμα τῆς αὐθεντικότητας ἀποκαλεῖ ἀπόφανση.^{13δ} Τό ἐντυπωσιακό ἐρώτημα τῆς ἀνατολικογερμανικῆς δραματοουργίας: τί θέλει νά πεῖ αὐτός; ἀρκεῖ ἀκριβῶς γιά νά φοβίσει τοὺς συγγραφεῖς πού ἀνακαλοῦνται στήν τάξη μέ κατσάδες, ἀλλά μπροστά σέ κάθε θεατρικό ἔργο τοῦ Brecht θά ἦταν σάν διαμαρτυρημένο γραμμάτιο, ἀφοῦ πρόγραμμα του ἦταν σέ τελική ἀνάλυση νά θέσει σέ κίνηση νοητικές διαδικασίες καί ὄχι νά μεταδώσει κουβέντες μέ ζουμί· ἀλλιῶς ὁ λόγος περί διαλεκτικοῦ θεάτρου θά ἦταν ἐξαρχῆς κενός περιεχομένου. Οἱ προσπάθειες τοῦ Brecht νά ἐξαλείψει τίς ὑποκειμενικές ἀποχρώσεις καί νότες μέ μιά, ἀκόμη καί ἐννοιολογικά, σκληρή ἀντικειμενικότητα εἶναι καλλιτεχνικά μέσα, στίς καλῖτε-

ρες έργασίες του μιά ύφολογική αρχή, δέν αποσκοποῦν σέ ἠθικά διδάγματα (*fabula docet*)· εἶναι δύσκολο νά συμπεράνει κανεῖς τί ἐννοεῖ ὁ συγγραφέας ἔστω στόν *Γαλιλαῖο* ἢ τόν *Καλό ἄνθρωπο τοῦ Σετσουάν*, γιά νά μή μιλήσουμε γιά τήν ἀντικειμενικότητα τῶν μορφωμάτων πού δέν συμπίπτουν μέ τήν ὑποκειμενική πρόθεση. Ἡ ἀλλεργία πού τοῦ προκαλοῦσαν οἱ ἐκφραστικές ἀποχρώσεις, ἡ προτίμηση τόνων πού θύμιζαν τίς παρανοοούμενες ἀπό τόν ἴδιο προτάσεις πρωτοκόλλου τῶν θετικιστῶν καί τοῦ ἔκαναν ἐντύπωση, εἶναι ἐπίσης μιά μορφή ἔκφρασης, πού ἀποκτᾷ εὐγλωττία μόνον ὡς καθορισμένη ἄρνηση τῆς ἔκφρασης. Ὅσο λιγότερο πιά ἡ τέχνη μπορεῖ νά εἶναι ἡ γλώσσα τοῦ καθαροῦ συναισθήματος, πού δέν ἦταν ποτέ, ἢ ἡ γλώσσα τῆς αὐτοκαταφάσκουσας ψυχῆς, ἄλλο τόσο εἶναι δουλειά της νά τρέχει πίσω ἀπό αὐτά πού ἀναμένεται ὅτι θά τά συλλέξει ἡ γνώση καθημερινοῦ τύπου, λόγου χάρη τό κοινωνικό ρεπορτάζ, ἡ πληρωμή μέ δόσεις γιά ἐπικείμενες ἐμπειρικές ἐρευνες. Ὁ χώρος πού ἀπομένει γιά τά ἔργα τέχνης, μεταξὺ τῆς συλλογιστικῆς βαρβαρότητας καί τῆς ποιητικῆς ὠραιοποίησης, δέν εἶναι ἴσως μεγαλύτερος ἀπό τό σημεῖο ἀδιαφορίας στό ὁποῖο χώθηκε σκαλίζοντας ὁ Beckett.

Μοντέλο γιά τή σχέση πρὸς τό Νέο εἶναι τό παιδί πού ψάχνει ψηλαφητά στό πιάνο γιά νά βρεῖ μιά πρωτάκουστη, ἀπάτητη συγχορδία. Ἀλλά αὐτή ὑπῆρχε ἀνέκαθεν, οἱ δυνατότητες συνδυασμοῦ εἶναι περιορισμένες, κατὰ βάθος ἐνυπάρχουν τά πάντα ἤδη στό πληκτρολόγιο. Τό Νέο εἶναι ἡ λαχτάρα γιά τό Νέο, δύσκολα θά μποροῦσε νά εἶναι τό ἴδιο τό Νέο· ἀπό αὐτό πάσχει κάθε νεωτερισμός. Ὅ,τι νοιώθει ὡς οὐτοπία παραμένει ἓνα ἀρνητικό στοιχεῖο κατὰ τῆς κατεστημένης τάξης πραγμάτων, καί ὑποτελῆς της. Κεντρικό σημεῖο ἀνάμεσα στίς σημερινές ἀντινομίες εἶναι ὅτι ἡ τέχνη πρέπει καί θέλει νά εἶναι οὐτοπία, καί μάλιστα τόσο πιό κατηγορηματικά ὅσο περισσότερο τό πραγματικό πλέγμα λειτουργιῶν κλείνει τόν δρόμο στήν οὐτοπία, ἀλλά ὅτι, γιά νά μήν παραδώσει τήν οὐτοπία στή φαινομενικότητα καί τήν παρηγοριά, ἡ ἴδια δέν ἐπιτρέπεται νά εἶναι οὐτοπία. Ἄν ἡ οὐτοπία τῆς τέχνης ἐκπληρωνόταν, αὐτό θά ἦταν ὁ θάνατός της. Ὁ Hegel εἶναι ὁ πρῶτος πού κατάλαβε ὅτι τό τέλος τῆς τέχνης ἐμπεριέχεται στήν ἐννοιά της. Ἡ προφητεία του δέν ἐκπληρώθηκε καί αὐτό ἔχει τόν παράδοξο λόγο του στήν αἰσιοδοξία του ὅσον ἀφορᾷ τήν ἱστορία. Ὁ Hegel πρό-

δωσε την οὐτοπία κατασκευάζοντας την κατεστημένη τάξη πραγμάτων σαν να ήταν ή οὐτοπία, ή απόλυτη ιδέα. Ἡ θέση τοῦ Hegel ὅτι τό παγκόσμιο πνεῦμα ἔχει ξεπεράσει τή μορφή τῆς τέχνης ἀντικρούεται ἀπό τήν ἄλλη θέση του, ή ὁποία κατατάσσει τήν τέχνη στήν ἀντιφατική ὑπαρξη, πού ἐξακολουθεῖ νά ὑπάρχει παρ' ὅλη τήν καταφατική φιλοσοφία. Πολύ πειστικό εἶναι αὐτό στήν περίπτωση τῆς ἀρχιτεκτονικῆς: ἂν λόγῳ κορεσμοῦ ἀπό τίς σκόπιμες-πρακτικές μορφές καί τήν πλήρη προσαρμογή της ἤθελε νά παραδοθεῖ στήν ἀχαλίνωτη φαντασία, ἀμέσως θά κατέληγε στό κίτς. Ὅπως ή θεωρία, ἔτσι καί ή τέχνη δέν μπορεῖ νά συγκεκριμενοποιήσει τήν οὐτοπία· οὔτε κἂν ἀρνητικά. Τό Νέο ὡς κρυπτογράφημα εἶναι ή εἰκόνα τοῦ ἀφανισμοῦ· μόνο μέ τήν ἀπόλυτη ἀρνητικότητα τῆς καταστροφῆς ἐκφράζει ή τέχνη αὐτό πού δέν περιγράφεται, τήν οὐτοπία. Στή νεώτερη τέχνη συγκεντρώνονται ὅλα τά στίγματα τοῦ ἀποκρουστικοῦ καί τοῦ ἀποτροπαιοῦ γιά νά συνθέσουν αὐτή τήν εἰκόνα. ὄντας ἀσυμφιλίωτη μέ τήν ἐπίφαση συμφιλίωσης διατηρεῖ τήν ιδέα τῆς συμφιλίωσης μέσα στόν ἀσυμφιλίωτο κόσμο, ὁρθῇ συνείδηση μιᾶς ἐποχῆς στήν ὁποία ή πραγματική δυνατότητα τῆς οὐτοπίας –ὅτι ή γῆ, σύμφωνα μέ τή στάθμη ἀνάπτυξης τῶν παραγωγικῶν δυνάμεων θά μπορούσε ἀμέσως, ἐδῶ καί τώρα, νά εἶναι παράδεισος– σέ ἓνα ἀνώτατο σημεῖο τῆς δυνατότητας τῆς ὀλοκληρωτικῆς καταστροφῆς –ὄχι σέ μιᾶ ἀπεικόνιση, ἀλλά στά κρυπτογραφικά σημεῖα τῶν δυνατοτήτων της– ἐμφανίζεται πάλι ὑπό τήν ὀλοκληρωτική μαγική ἐξουσία τό μαγικό χαρακτηριστικό τῆς ἀπώτατης προΐστορίας τῆς τέχνης, σαν νά ἤθελε μέ τήν εἰκόνα της νά ξορκίσει καί νά ἀποτρέψει τήν καταστροφή. Τό ταμποῦ στό ὁποῖο ὑπόκειται ὁ τελικός στόχος (Telos) τῆς ἱστορίας εἶναι ή μοναδική νομιμοποίηση ἐκείνου τοῦ στοιχείου μέ τό ὁποῖο τό Νέο διασύρεται πολιτικά-πρακτικά, τῆς ἐμφάνισής του ὡς αὐτοσκοποῦ.

Ἡ αἰχμή πού ή τέχνη στρέφει πρὸς τήν κοινωνία εἶναι μέ τή σειρά της ἓνα κοινωνικό φαινόμενο, ή ἀντίδραση στήν ἀμβλεία πίεση τοῦ κοινωνικοῦ σώματος (body social), ὅπως ή ἐνδοαισθητική πρόοδος, μιᾶ ἀνάπτυξη τῶν παραγωγικῶν δυνάμεων, προπάντων τῆς τεχνικῆς, πού συνδέεται στενά μέ τήν πρόοδο τῶν ἐξωαισθητικῶν

παραγωγικῶν δυνάμεων. Κατά καιρούς οἱ ἀποδεσμευμένες αἰσθητικές παραγωγικές δυνάμεις ἀντιπροσωπεύουν τήν πραγματική ἀποδέσμευση πού ἐμποδίζεται ἀπό τίς παραγωγικές σχέσεις. Ἔργα τέχνης ὀργανωμένα ἀπό τό ὑποκείμενο καταφέρνουν –κουτσά στραβά (*tant bien que mal*)– αὐτό πού ἢ χωρίς ὑποκείμενο ὀργανωμένα κοινωνία δέν ἐπιτρέπει· ἡ πολεοδομία ὕστερεῖ κατ’ ἀνάγκη σέ σχέση μέ τόν σχεδιασμό ἑνός μεγάλου μορφώματος χωρίς πρακτικό σκοπό. Ὁ ἀνταγωνισμός στήν ἔννοια τῆς τεχνικῆς ὡς ἐνδοαισθητικά καθορισμένης καί ὡς ἐκτός τῶν ἔργων τέχνης ἀνεπτυγμένης δέν πρέπει νά νοεῖται ἀπολύτως. Εἶναι ἱστορικό προϊόν καί μπορεῖ νά ἐκλείψει. Ἢδη σήμερα μπορεῖ κανεῖς, στήν ἠλεκτρονική, νά παραγάγει καλλιτεχνικά προϊόντα στηριζόμενος στήν εἰδική σύσταση μέσων ἐξωκαλλιτεχνικῆς προέλευσης. Προφανές εἶναι τό ποιοτικό ἄλμα ἀνάμεσα στό χέρι πού σχεδιάζει ἕνα ζῶο στό τοίχωμα μιᾶς σπηλιᾶς καί στήν κάμερα πού ἐπιτρέπει τήν ταυτόχρονη προβολή ἀπεικονίσεων σέ ἀμέτρητους τόπους. Ἀλλά ἡ ἀντικειμενοποίηση τοῦ σχεδιασματος στίς παρειές τῆς σπηλιᾶς ἔναντι τοῦ ἄμεσου ἰδωμένου περιέχει ἤδη τή δυνατότητα ἐξέλιξης τῆς τεχνικῆς διαδικασίας πού συνεπάγεται τήν ἀπόσπαση τοῦ ἰδωμένου ἀπό τήν ὑποκειμενική πράξη τῆς ὄρασης. Κάθε ἔργο, ὡς κάτι πού προορίζεται γιά πολλούς, εἶναι σύμφωνα μέ τήν ἰδέα του ἤδη μιά ἀναπαραγωγή. Τό γεγονός ὅτι ὁ Benjamin, στή διχοτομία τοῦ ἔργου τέχνης σέ ἐκεῖνο πού ἀποπνέει μιά «αὔρα» καί στό τεχνολογικό, ὑπογραμμίζει τή διαφορά σέ βάρος αὐτοῦ τοῦ στοιχείου τῆς ἐνότητας δίνει ἀσφαλῶς τήν ἀφορμή γιά μιά διαλεκτική κριτική τῆς θεωρίας του. Ἡ ἔννοια τοῦ μοντέρνου εἶναι χρονολογικά ὅπωςδήποτε παλαιότερη ἀπό τή νεωτερικότητα ὡς κατηγορία τῆς φιλοσοφίας τῆς ἱστορίας, ἡ ὁποία ὅμως δέν εἶναι χρονολογική ἔννοια, ἀλλά τό αἶτημα τοῦ Rimbaud γιά μιά τέχνη τῆς πιο προχωρημένης συνείδησης, στήν ὁποία διαπλέκονται οἱ πιο προηγμένες καί πιο διαφοροποιημένες ἐμπειρίες, οἱ ὁποῖες ὅμως, ὡς κοινωνικές, εἶναι κριτικές. Μιά τέτοια νεωτερικότητα πρέπει νά σταθεῖ ἀντάξια ἀπέναντι στήν ἀνεπτυγμένη βιομηχανιοκρατία, ὅχι ἀπλῶς νά τήν πραγματεύεται. Ἡ δική της συμπεριφορά καί ἡ γλῶσσα τῆς μορφῆς της πρέπει νά εἶναι μιά αὐθόρμητη ἀντίδραση στήν ἀντικειμενική κατάσταση· ἡ αὐθόρμητη ἀντίδραση ὡς κανόνας παραφράζει ἕνα ἀέναο παράδοξο τῆς τέχνης. Ἐπειδή τίποτε δέν μπορεῖ νά ἀποφύγει τήν ἐμπειρία

τῆς κατάστασης, δέν ἰσχύει ἐπίσης τίποτε ἀπό ὅσα συμπεριφέρονται σάν νά μποροῦν νά ξεφύγουν. Σέ πολλά αὐθεντικά μορφώματα τῆς νεωτερικότητας τό βιομηχανικό στρώμα τοῦ ὑλικοῦ ἀποφεύγεται αὐστηρά ὡς θεματικό ὑλικό, ἀπό δυσπιστία ἀπέναντι στήν τέχνη τῶν μηχανῶν ὡς ψευδομορφισμοῦ,^{13ε} ἔτσι ὅμως, μέ τήν περιστολή ἢ καταστολή τοῦ ἀνεκτοῦ καί μέ περισσότερη ἔμφαση στό στοιχεῖο τῆς κατασκευῆς, αὐτό τό βιομηχανικό ὑλικό ἐπιβάλλεται ἀκόμη πιό ἔντονα· αὐτό συμβαίνει στόν Klee. Σέ αὐτή τήν ὄψη τῆς νεωτερικότητας δέν ἄλλαξε ἴσως τίποτε, ὅπως καί στό γεγονός τῆς ἐκβιομηχάνισης ὡς ἀποφασιστικοῦ παράγοντα στή ζωή τῶν ἀνθρώπων· αὐτό προσδίδει πρὸς τό παρόν στήν αἰσθητική ἔννοια τῆς νεωτερικότητας τόν παράξενο χαρακτήρα τοῦ ἀμετάβλητου, ὁ ὁποῖος ὅμως ἀφήνει στή δυναμική τῆς ἱστορίας τουλάχιστον τόσο περιθώριο ὅσο καί ὁ ἴδιος ὁ βιομηχανικός τρόπος παραγωγῆς, πού τά τελευταῖα ἑκατό χρόνια ἀπό τόν τύπο τοῦ ἐργοστασίου τοῦ δέκατου ἑνατοῦ αἰῶνα πέρασε στή μαζική παραγωγή καί τήν αὐτοματοποίηση. Τό στοιχεῖο τοῦ περιεχομένου στήν καλλιτεχνική νεωτερικότητα ἀντλεῖ τή μορφή του ἀπό τό γεγονός ὅτι οἱ ἑκάστοτε πιό προηγμένες τεχνικές διαδικασίες ὑλικῆς παραγωγῆς καί ὀργάνωσής της δέν περιορίζονται στήν περιοχὴ ἀπὸ τήν ὁποία προέρχονται. Μέ ἓναν τρόπο πού δέν ἔχει ἀναλυθεῖ κανονικά ἀπὸ τήν κοινωνιολογία ἀκτινοβολοῦν ἀπὸ τήν πηγή τους σέ πολύ ἀπομακρυσμένες περιοχές τῆς ζωῆς, ὡς τά βαθιά στρώματα τῆς ὑποκειμενικῆς ἐμπειρίας, ἡ ὁποία δέν τό ἀντιλαμβάνεται καί περιφρουρεῖ τίς προστατευόμενες ζῶνες της. Μοντέρνα εἶναι ἡ τέχνη πού, σύμφωνα μέ τόν δικό της τρόπο ἐμπειρίας καί ὡς ἔκφραση τῆς κρίσης πού διέρχεται ἡ ἐμπειρία, ἀπορροφᾷ αὐτά πού ἐπιφέρει ἡ ἐκβιομηχάνιση ὑπὸ τίς κυρίαρχες παραγωγικὲς σχέσεις. Αὐτό ἐμπεριέχει ἓναν ἀρνητικό Κανόνα, ἀπαγορεύσεις ἐκείνων πού αὐτή ἡ νεωτερικότητα ἀρνεῖται νά παραδεχθεῖ στήν ἐμπειρία καί τήν τεχνική· καί μιά τέτοια καθορισμένη ἄρνηση εἶναι μέ τή σειρά της σχεδόν Κανόνας αὐτῶν πού πρέπει κανεῖς νά κάνει. Τό γεγονός ὅτι μιά τέτοια νεωτερικότητα εἶναι κάτι περισσότερο ἀπὸ ἓνα ἀόριστο πνεῦμα τῆς ἐποχῆς ἢ ἀπὸ μιά ἐπιτήδεια ἐνημερότητα πού ἀκολουθεῖ τόν συρμό (up to date) ὀφείλεται στήν ἀποδέσμευση τῶν παραγωγικῶν δυνάμεων. Αὐτή καθορίζεται κοινωνικά ἀπὸ τή σύγκρουση μέ τίς παραγωγικὲς σχέσεις καθὼς καί ἐνδοαισθητικά ὡς ἀποκλεισμός

τῶν ἀναλωμένων στοιχείων καί τῶν ξεπερασμένων μεθόδων. Τό μοντέρνο θά ἐναντιώνεται μᾶλλον στό ἐκάστοτε κυρίαρχο πνεῦμα τῆς ἐποχῆς, σήμερα μάλιστα εἶναι ἀναγκασμένο· στά μάτια τῶν ἀποφασισμένων καταναλωτῶν κουλτούρας ἡ ριζοσπαστική νεωτερικότητα φαίνεται παλαιομοδίτικα σοβαρή καί κατά συνέπεια ἐπίσης τρελή. Πουθενά δέν ἐκφράζεται μέ τόση ἔμφραση ὁ ἱστορικός χαρακτήρας ὅλης τῆς τέχνης ὅσο στήν ποιοτικά ἀκαταμάχητη φύση τῆς νεωτερικότητας· δέν εἶναι ἀπλός συνειρμός ἂν σκεφθεῖ κανεῖς τήν ἀναλογία μέ τίς ἐφευρέσεις στήν ὑλική παραγωγή. Τά σημαντικά ἔργα τέχνης τείνουν νά καταστρέψουν κάθε προϊόν τοῦ καιροῦ τοῦς πού δέν ἱκανοποιεῖ τό ἐπίπεδο τῶν ἀπαιτήσεών τους. Γιαυτό ἀσφαλῶς ἡ μνησικακία εἶναι ἓνας ἀπό τοὺς λόγους γιά τοὺς ὁποῖους πολλοί μορφωμένοι ἀντιστέκονται στή ριζοσπαστική νεωτερικότητα· ἡ φονική ἱστορική δύναμη τῆς νεωτερικότητας ταυτίζεται ἀπό τοὺς ἴδιους μέ τήν ἀποσύνθεση τῶν προϊόντων πάνω στά ὁποῖα γαντζώνονται μέ ἀπόγνωση οἱ κάτοχοι τῆς κουλτούρας. Ἐτοιμόρροπη δέν εἶναι ἡ νεωτερικότητα, ὅπως τό θέλει ἡ στερεότυπη ἀντίληψη, ἐκεῖ ὅπου σύμφωνα μέ τήν ἀντίστοιχη φρασεολογία ὑπερβάλλει, ἀλλά ἐκεῖ ὅπου δέν προχωρεῖ ἀρκετά μακριά, ἐκεῖ ὅπου μερικά ἔργα κλονίζονται ἐπειδὴ τοὺς λείπει ἡ συνέπεια. Μόνον ἔργα πού κάποτε ἐκτέθηκαν στόν κίνδυνο ἔχουν τήν πιθανότητα νά ἐπιζήσουν στή μνήμη τῶν μεταγενέστερων, ἐφόσον ἔξακολουθεῖ νά ὑπάρχει μιὰ τέτοια πιθανότητα, καί ὄχι ἐκεῖνα πού φοβούμενα τό ἐφήμερο χάνουν τό παιγνίδι παίζοντας τό χαρτί τοῦ παρελθόντος. Ἀναγεννήσεις μετριοπαθοῦς νεωτερικότητας, ἐπιχειρούμενες ἀπό μιὰ παλινορθωτική συνείδηση καί τοὺς ἀντίστοιχους ἐνδιαφερόμενους, ἀποτυγχάνουν ἀκόμη καί στά μάτια καί τά αὐτιά ἐνός διόλου προηγμένου κοινοῦ.

Ἀπό τήν ἔννοια τοῦ θεματικοῦ ὑλικοῦ τῆς νεωτερικότητας ἐπεται, σέ χτυπητή ἀντίθεση πρὸς τήν ψευδαίσθηση τῆς ὀργανικῆς οὐσίας τῆς τέχνης, ἡ συνειδητή κατοχή τῶν χρησιμοποιούμενων μέσων. Καί σέ αὐτό τό σημεῖο συγκλίνουν ἡ ὑλική καί ἡ καλλιτεχνική παραγωγή. Ἡ ἀνάγκη νά ὀδηγηθοῦν τά πράγματα ὥς τό ἔσχατο σημεῖο προκύπτει ἀπό μιὰ ἄκρα ὀρθολογικότητα στή σχέση μέ τό ὑλικό, δέν ταυτίζεται μέ τόν ἐξαναγκασμό σέ ἓναν ψευτοεπιστημονικό ἀγῶνα δρόμου μέ τήν ὀρθολογική ὁργάνωση τοῦ ἀπομαγικοποιημένου κόσμου. Χωρίζει κατηγορηματικά τό μοντέρνο ὑπὸ τήν

έννοια τοῦ θεματικοῦ ὕλικου ἀπό τήν παραδοσιοκρατία. Αἰσθητική ὀρθολογικότητα σημαίνει ὅτι κάθε καλλιτεχνικό μέσον πρέπει, στήν ἐσωτερική δομή του καί σύμφωνα μέ τή λειτουργία του, νά εἶναι ὅσο τό δυνατόν καθορισμένο ὥστε νά καταφέρει ἀφ' ἑαυτοῦ ἐκεῖνο ἀπό τό ὁποῖο κανένα παραδοσιακό μέσον δέν τό ἀπαλλάσσει πιά. Τό ἔσχατο ὄριο προσφέρεται ἀπό τήν καλλιτεχνική τεχνολογία, δέν τό ποθεῖ κανείς ἀπλῶς ἀπό τό φρόνημα τῶν ἐξεγεγερμένων. Ἡ μετριοπαθής νεωτερικότητα εἶναι αὕτη καθ' ἑαυτή ἀντιφατική, διότι ἀποτελεῖ τροχοπέδη γιά τήν αἰσθητική ὀρθολογικότητα. Ἡ ἰδέα ὅτι κάθε στοιχεῖο ἐνός μορφώματος πρέπει νά καταφέρει τό μέγιστο ἀναμενόμενο ὄριο εἶναι ἓνα αἶτημα πού συμπίπτει ἀκριβῶς μέ τή νεωτερικότητα ὡς ζητούμενο: τό μετριοπαθῶς νεωτερικό δέν ἐπιδιώκει τό ζητούμενο, διότι ἀντλεῖ τά μέσα ἀπό τήν ὑφιστάμενη ἢ μιά πλασματική παράδοση καί τῆς ἀποδίδει μιά δύναμη πού δέν ἔχει πιά. Ὅταν οἱ μετριοπαθεῖς μοντέρνοι συνηγοροῦν ὑπέρ τῆς εἰλικρίνειας, πού ὑποτίθεται ὅτι τοὺς προφυλάσσει ἀπό τόν κίνδυνο νά γίνουν συνοδοιπόροι τῆς μόδας, αὕτη ἡ ἐπὶ κληση εἶναι ἀνειλικρινής ἂν λάβουμε ὑπόψη τίς διευκολύνσεις πού ἀπολαμβάνουν. Ἡ ἀμεσότητα πού ὑποστηρίζουν ὅτι χαρακτηρίζει τήν καλλιτεχνική τους συμπεριφορά εἶναι ἀπολύτως διαμεσολαβημένη. Ἡ κοινωνικά πιά προηγμένη στάθμη ἀνάπτυξης τῶν παραγωγικῶν δυνάμεων, μιά ἀπό τίς ὁποῖες εἶναι ἡ συνείδηση, στό ἐσωτερικό τῶν αἰσθητικῶν μονάδων (Monaden) εἶναι ἡ στάθμη ἀνάπτυξης τοῦ προβλήματος. Τά ἔργα τέχνης δείχνουν πάνω στήν ἴδια τους τή μορφή πού πρέπει νά ἀναζητηθεῖ ἡ ἀπάντηση στό πρόβλημα, τήν ὁποία ἀπό μόνα τους, χωρίς παρέμβαση, δέν μποροῦν νά δώσουν· αὐτό μόνον εἶναι θεμιτή παράδοση στήν τέχνη. Κάθε σημαντικό ἔργο τέχνης ἀφήνει στό ὕλικό του καί στήν τεχνική του ἵχνη καί ὁ προορισμός τοῦ μοντέρνου, ὡς ἤδη ὥριμου νά συμβεῖ καί μή ἀναβλητέου, εἶναι νά ἀκολουθήσει αὐτά τά ἵχνη καί ὄχι νά μυρισθεῖ τί ἐπὶκειται ἢ εἶναι ἀναμενόμενο. Αὐτός ὁ προορισμός συγκεκριμενοποιεῖται μέσω τοῦ κριτικοῦ στοιχείου. Τά ἵχνη στό ὕλικό καί τίς τεχνικές, τά ὁποῖα ἀκολουθεῖ προσεκτικά κάθε ποιοτικά νέο ἔργο, εἶναι οὐλές, τά σημεῖα ὅπου τά προηγούμενα ἔργα ἀπέτυχαν. Καθῶς τό νέο ἔργο βασανίζεται μέ αὐτά, στρέφεται ἐναντίον ἐκείνων πού ἄφησαν τά ἵχνη· σέ αὐτό ἀνάγεται τό πρόβλημα πού ὁ ἱστορισμός χρεώνει στό χάσμα τῶν γενεῶν καί ὄχι ἀπλῶς στήν ἀλλαγή

τῆς ὑποκειμενικῆς αἰσθησης τῆς ζωῆς ἢ στήν ἀλλαγὴ τῶν καθιερωμένων τεχνοτροπιῶν. Ὁ ἀγὼν τῆς ἐλληνικῆς τραγωδίας τό ὁμολογοῦσε ἀκόμη, καί μόνο τό πάνθεο τῆς οὐδετεροποιημένης κουλτούρας ἄρχισε νά τό ἀποκρύπτει. Ἡ ἀλήθεια πού ἐμπεριέχουν τά ἔργα τέχνης εἶναι συγχωνευμένη μέ τό κριτικό τους περιεχόμενο. Γιαυτό ἀσκοῦν ἀμοιβαία κριτική. Αὐτό συνδέει τά ἔργα μεταξύ τους καί ὄχι ἡ ἱστορική συνέχεια τῶν ἐξαρτήσεών τους· «ένα ἔργο τέχνης εἶναι ὁ θανάσιμος ἐχθρός τοῦ ἄλλου»· ἡ ἐνότητα τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης εἶναι ἡ διαλεκτική μορφή τῆς καθορισμένης ἄρνησης. Καί μόνον ἔτσι ὑπηρετεῖ τήν ἰδέα τῆς συμφιλίωσης. Ἡ σκέψη ὅτι οἱ καλλιτέχνες ἐνός εἴδους διακατέχονται ἀπό τήν ἐμπειρία ὅτι ὑπογείως ἐργάζονται ἀπό κοινοῦ δίνει μιᾶ, ἔστω ἀμυδρή καί μή καθαρή, ἰδέα μιᾶς τέτοιας διαλεκτικῆς ἐνότητας.

Στήν πραγματικότητα δέν ἰσχύει ὄντως ὅτι ἡ ἄρνηση τοῦ ἀρνητικοῦ εἶναι θέση, ἀλλά στό αἰσθητικό πεδίο ἔχει μιᾶ δόση ἀλήθειας: στή διαδικασία τῆς ὑποκειμενικῆς καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς ἡ δύναμη τῆς ἐγγενοῦς ἄρνησης δέν εἶναι τόσο δεσμευμένη ὥπως ἔξω ἀπό αὐτή. Καλλιτέχνες μέ ἐξαιρετικά εὐαίσθητο γούστο ὥπως ὁ Στραβίνσκι καί ὁ Brecht, γιά λόγους γούστου, ἀντιστρατεύθηκαν τό γούστο· ἐμπλεκόμενο στό παιγνίδι τῆς διαλεκτικῆς, τό γούστο ξεπερνᾷ τόν ἑαυτό του καί αὐτό συνιστᾷ ἀσφαλῶς τήν ἀλήθεια του. Μέσα ἀπό αἰσθητικά στοιχεῖα πίσω ἀπό τήν πρόσοψη, μερικά ρεαλιστικά ἔργα τέχνης τοῦ δέκατου ἑνατου αἰῶνα ἀποδείχθηκαν πιο οὐσιώδη ἀπό ἐκεῖνα πού ἀπό μόνα τους τιμοῦσαν τό ἰδανικό τῆς καθαρότητας στήν τέχνη· ὁ Baudelaire ἐξύμνησε τόν Manet καί πῆρε τό μέρος τοῦ Flaubert. Ἀπό καθαρά ζωγραφική ἄποψη ὁ Manet εἶναι ἀσύγκριτα καλύτερος ἀπό τόν Puvis de Chavannes· ὅποιαδήποτε ἀντιπαραβολή θά ἔτεινε πρὸς τό κωμικό. Ἡ πλάνη τοῦ αἰσθητικισμοῦ ἦταν αἰσθητική· συνέχεε τήν αὐτοαντίληψη πού συνοδεύει μιᾶ τέχνη μέ τά ἀποπεραθέντα ἔργα. Στόν Κανόνα τῶν ἀπαγορεύσεων ἔχουν κατασταλάξει ἰδιοσυγκρασιακές ἀλλεργίες τῶν καλλιτεχνῶν, ἀλλά αὐτές μέ τή σειρά τους εἶναι ἀντικειμενικά δεσμευτικές· καί ἐδῶ, αἰσθητικά, τό εἰδικό ταυτίζεται κυριολεκτικά μέ τό γενικό, διότι ἡ ἰδιοσυγκρασιακῆ ἀλλεργική, κατ' ἀρχάς μή συνειδητή καί θεωρητικά μή διαφανής γιά τό ὑπερευαίσθητο ὑποκείμενο, συμπεριφορᾶ εἶναι ἴζημα συλλογικῶν τρόπων ἀντίδρασης. Τό κίτς εἶναι μιᾶ ἐννοια πού προκαλεῖ ἰδιοσυγκρασιακή

ἄλλεργία· καί εἶναι τόσο δεσμευτική ὅσο δέν μπορεῖ νά ὀρισθεῖ. Ὅτι ἡ τέχνη πρέπει σήμερα νά αὐτοστοχάζεται σημαίνει ὅτι πρέπει νά συνειδητοποιεῖ τίς ἰδιοσυγκρασιακά ἄλλεργικές τῆς ἀντιδράσεις καί νά τίς ἐκφράζει ρητά. Κατά συνέπεια ἡ τέχνη τείνει νά αἰσθάνεται ἄλλεργία ἀπέναντι στόν ἑαυτό της· πεμπτουσία τῆς καθορισμένης ἄρνησης πού ἀσκεῖ εἶναι ἡ δική της καθορισμένη ἄρνηση. Κατ' ἀνταπόκριση πρὸς στοιχεῖα τοῦ παρελθόντος τά ἐπανεμφανιζόμενα στοιχεῖα ἔχουν ἄλλη ποιότητα. Οἱ παραμορφώσεις ἀνθρώπινων μορφῶν καί προσώπων στή γλυπτική καί τή ζωγραφική τῆς νεωτερικότητας θυμίζουν μέ τήν πρώτη ματιά ἀρχαῖκά ἔργα τέχνης στά ὁποῖα ἡ ἀπεικόνιση ἀνθρώπων σέ μορφώματα λατρείας δέν ἐπιδιωκόταν ἢ δέν μπορούσε νά ἐπιτευχθεῖ μέ τή διαθέσιμη τεχνική. Ἀλλά πρόκειται γιά δύο ἐντελῶς διαφορετικά πράγματα, ἂν ἡ τέχνη ἔχει κατακτήσει τό ἐπίπεδο ἱκανότητας νά ἀπεικονίζει καί τώρα τό ἀρνεῖται, ὅπως φανερώνει ἡ λέξη παραμόρφωση, ἢ ἂν ἡ θέση τῆς βρίσκεται ἐντεῦθεν τῆς κατηγορίας τῆς ἀπεικόνισης· γιά τήν αἰσθητική αὐτή ἡ διαφορά ἔχει μεγαλύτερη βαρύτητα ἀπό τήν ἐντύπωση τῆς ὁμοιότητας. Εἶναι δύσκολο νά φαντασθεῖ κανεῖς ὅτι ἡ τέχνη, ὅταν ἔχει ἤδη βιώσει τήν ἑτερονομία τοῦ ἀπεικονιστικοῦ στοιχείου, μπορεῖ ποτέ νά τό λησμονήσει καί νά ἐπιστρέψει σέ αὐτό πού ἀρνήθηκε μέ καθορισμένο καί αἰτιολογημένο τρόπο. Ἀσφαλῶς δέν πρέπει νά ὑποστασιοποιοῦνται οὔτε οἱ ἀπαγορεύσεις πού ἦταν ἀπόρροια τῆς ἱστορίας, διότι ὑπάρχει ὁ κίνδυνος νά προκαλέσουν τό προσφιλές, προπάντων σέ νεωτερικούς κύκλους τύπου Cocteau, τρίκ νά ξαναβγάλουν ξαφνικά ἀπό τό μανίκι τό πρὸς τό παρόν ἀπαγορευμένο καί νά τό ἐμφανίζουν σάν νά ἦταν φρέσκο καί νά γευθοῦν τήν παραβίαση τοῦ μοντέρνου ταμποῦ μέ τή σειρά τους ὡς νεωτερικότητα· μέ αὐτόν τόν τρόπο τό νεωτερίζον μετατρέπεται σέ ἀντιδραστικό. Αὐτά πού ἐπανερχονται εἶναι τά προβλήματα, ὄχι οἱ προ-προβληματικές κατηγορίες καί λύσεις. Σύμφωνα μέ μιᾶ ἀξιόπιστη ἀναφορά, ὁ Schönberg τῆς τελευταίας περιόδου εἶπε ὅτι σήμερα ἡ ἁρμονία δέν εἶναι θέμα πρὸς συζήτηση. Ἀναμφίβολα δέν προφήτεψε ὅτι μιᾶ μέρα θά μπορεῖ κανεῖς πάλι νά χρησιμοποιεῖ τίς συγχορδίες πού ὁ ἴδιος μέ τή διεύρυνση τοῦ ὕλικου εἶχε ἀποβάλει ὡς τετριμμένες εἰδικές περιπτώσεις. Ἀνοιχτό παραμένει ὡστόσο τό ζήτημα τῆς διάστασης τοῦ ταυτόχρονου στή μουσική συνολικά, ἢ ὁποῖα εἶχε μειωθεῖ προοδευτικά σέ ἀπλό

αποτέλεσμα, σέ κάτι άσήμαντο και δυνητικά τυχαίο· ή μουσική στε-
ρήθηκε μία από τίς διαστάσεις της, εκείνη της έσωτερικά εϋγλωττης
συνήχησης, και τό πάρα πολύ έμπλουτισμένο ύλικό φτώχυνε μετα-
ξύ άλλων και γι' αυτόν τόν λόγο. Δέν πρέπει νά αποκατασταθοϋν
οί τρίφωνες ή άλλες συγχορδίες από τό οικιακό τονικό απόθεμα·
μπορεί όμως νά φαντασθεϊ κανείς ότι, αν κάποτε ύπάρξουν ποιο-
τικές αντιδράσεις κατά της ολοκληρωτικής ποσοτικοποίησης της
μουσικής, ή κάθετη διάσταση θά ξαναγίνει «θέμα πρός συζήτηση»,
οί συνηχήσεις θά ακούγονται αναλυτικά και θά αποκτήσουν ειδικό
σθένος. Κάτι ανάλογο θά μπορούσε νά προβλέπει κανείς για τήν
αντίστιξη, πού καταποντίσθηκε μέ παρόμοιο τρόπο μέσα στην τυ-
φλή ένοποίηση. Δέν πρέπει ασφαλώς νά παραβλέπουμε τή δυνατό-
τητα μιās αντιδραστικής κατάχρησης. Μιά άρμονία πού ανακαλύ-
πτεται εκ νέου, όποια και αν είναι ή σύστασή της, ύπακούει εύκολα
σέ άρμονιστικές τάσεις· αρκεί απλώς νά φαντασθοϋμε πόσο εύκο-
λα από τήν όχι λιγότερο αιτιολογημένη επίθυμία για τήν ανασύ-
σταση μονωδικών γραμμών θά μπορούσε νά ύπάρξει μία ψεύτικη
ανάσταση αυτού πού οί έχθροί της νεώτερης μουσικής νοιώθουν
ώς όδυνηρή έλλειψη: της μελωδίας. Οί απαγορεύσεις είναι τρυφε-
ρές και αυστηρές. Ή θέση ότι ή όμοιόσταση είναι βάσιμη μόνον ως
συνισταμένη μιās αλληλενέργειας και όχι ως συμμετρική διάταξη
χωρίς έντάσεις συνεπάγεται τήν πειστική απαγόρευση εκείνων των
αισθητικών φαινομένων πού στό *Πνεϋμα της οϋτοπίας* του Bloch
παρομοιάζονται μέ χαλιά, και ή απαγόρευση απλώνεται πρός τά
πίσω, σαν νά ήταν άμετάβλητη. Άλλά ή ανάγκη για όμοιόσταση
έξακολουθεϊ νά ενεργεί παρά τήν αποφυγή και τήν απόρριψή της.
Μερικές φορές ή τέχνη, αντί νά διεξάγει τούς ανταγωνισμούς, τη-
ρώντας τή μεγαλύτερη δυνατή απόσταση από αυτούς εκφράζει
άρνητικά, μέσω του κενού χώρου πού αφήνει, πανίσχυρες έντά-
σεις. Οί αισθητικοί κανόνες, όσο μεγάλη και αν είναι ή ιστορική
αυστηρότητά τους, μένουν πίσω από τή συγκεκριμένη ζωή των
έργων τέχνης· παραταϋτα έχουν τό μερίδιό τους μέσα στά μαγνητι-
κά πεδία των έργων. Αυτό δέν θά μπορούσε νά αποφευχθεϊ αν επι-
κολλούσε κανείς, έξωτερικά, σέ αυτούς τούς κανόνες μία χρονική
ένδειξη· ή διαλεκτική των έργων τέχνης διαδραματίζεται μεταξύ
αϋτών των κανόνων, ακόμη και των πιο προηγμένων, και μάλιστα
άκριβώς αϋτών, και της ειδικής μορφής τους.

Ἡ ἀνάγκη νά ἀναλαμβάνει κανεῖς κινδύνους ἐνεργοποιεῖται στήν ἰδέα τοῦ πειραματισμοῦ, ἡ ὁποία ταυτόχρονα μεταφέρει ἀπό τήν ἐπιστήμη στήν τέχνη τή συνειδητή κατοχή καί διάθεση τῶν ὑλικῶν καί δέν ἀκολουθεῖ τήν ἀντίληψη περί μιᾶς ἀσυνείδητα ὀργανικῆς διαδικασίας. Σήμερα ἡ ἐπίσημη κουλτούρα προσφέρει εἰδικές εὐκαιρίες σέ αὐτό πού μέ δυσπιστία ἀποκαλεῖ πείραμα, ἐλπίζοντας ἐν μέρει ὅτι θά ἀποτύχει, καί ἔτσι τό οὐδετεροποιεῖ. Στήν πραγματικότητα μιά τέχνη πού δέν πειραματίζεται σχεδόν εἶναι ἀδύνατη. Τόσο παχυλή ἔχει γίνει ἡ δυσαναλογία ἀνάμεσα στήν κατεστημένη κουλτούρα καί τή στάθμη ἀνάπτυξης τῶν παραγωγικῶν δυνάμεων: τό ἐσωτερικά συνεπές μοιάζει κοινωνικά σάν μιά μή δεσμευτική συναλλαγματική εἰσπρακτέα στό μέλλον, καί ἡ κοινωνικά ἄστεγη τέχνη δέν εἶναι διόλου βέβαιη γιά τόν δικό της δεσμευτικό χαρακτήρα. Συνήθως τό πείραμα, ὡς δοκιμή δυνατοτήτων, ἀποκρυσταλλώνει προπάντων τύπους καί εἶδη καί εἶναι εὐκολο νά ὑποβιβάσει τό συγκεκριμένο μόρφωμα σέ κλασσικό παράδειγμα: ἓνας ἀπό τοὺς λόγους γήρανσης τῆς νεώτερης τέχνης. Αἰσθητικά δέν μπορούμε ἀσφαλῶς νά χωρίσουμε τά μέσα ἀπό τοὺς σκοπούς· τά πειράματα ὥστόσο, πού σχεδόν σύμφωνα μέ τήν ἔννοιά τους ἐνδιαφέρονται ἐξαρχῆς γιά τά μέσα, συχνά μᾶς βάζουν νά περιμένουμε ἄδικα τοὺς σκοπούς. Ἐπιπλέον, τίς τελευταῖες δεκαετίες ἡ ἔννοια τοῦ πειράματος ἔγινε διαφορούμενη. Ἐνῶ γύρω στό 1930 σήμαινε ἀκόμη μιά δοκιμή πού περνᾷ μέσα ἀπό τό φίλτρο τῆς κριτικῆς συνείδησης, σέ ἀντίθεση πρὸς τήν ἄκριτη ἐξακολουθήση τῆς ὡς τώρα πορείας, στό μεταξύ εἶχε προστεθεῖ καί τό στοιχείο ὅτι τά μορφώματα πρέπει νά περιέχουν χαρακτηριστικά πού δέν μπορούσαν νά προβλεφθοῦν κατά τή διαδικασία παραγωγῆς, ὅτι, ὑποκειμενικά, ὁ καλλιτέχνης πρέπει νά αἰφνιδιάζεται ἀπό τά προϊόντα του. Ἐδῶ ἡ τέχνη συνειδητοποιεῖ ἓνα στοιχείο πού πάντοτε ὑφίσταται καί πού τονίσθηκε ἀπό τόν Mallarmé. Ἡ φαντασία τῶν καλλιτεχνῶν δέν περιλάμβανε ἴσως ποτέ ὅλα τά συστατικά τῶν προϊόντων τους. Οἱ συνδυαστικές τέχνες, λόγου χάρη τῆς *ars pona* καί ἀργότερα τῶν Κάτω Χωρῶν, ἐμπότισαν τή μουσική τοῦ ὀψιμου μεσαίωνα μέ δημιουργίες πού πρέπει νά ξεπερνοῦσαν τίς ὑποκειμενικές παραστάσεις τῶν συνθετῶν. Μιά συνδυαστική ποί, καθὼς ἦταν ξένη πρὸς αὐτοὺς, οἱ καλλιτέχνες ζητοῦσαν νά τή διαμεσολαβήσουν μέ τήν ὑποκειμενική φαντασία τους ἦταν οὐσιαστική

γιά τήν ἀνάπτυξη τῶν καλλιτεχνικῶν τεχνικῶν. Ἐτοι τά προϊόντα κινδύνευαν περισσότερο νά ξεπέσουν κάτω ἀπό τό ἐπίπεδο μιᾶς ἀπρόσφορης ἢ ἀδύναμης φαντασίας. Εἶναι ὁ κίνδυνος τῆς αἰσθητικῆς ἐπαναστροφῆς σέ προγενέστερες βαθμίδες. Ὁ ἰδεατός τόπος ὅπου τό καλλιτεχνικό πνεῦμα ἀνιψώνεται πάνω ἀπό τό ἀπλῶς ὑπάρχον εἶναι ἡ φαντασία πού καταθέτει τά ὄπλα μπροστά στήν ἀπλή ὑπαρξη τῶν ὑλικῶν καί τῶν τεχνικῶν διαδικασιῶν. Ἀπό τή χειραφέτηση τοῦ ὑποκειμένου καί ἐφεξῆς δέν μπορεῖ νά λείπει ἡ διαμεσολάβηση τοῦ ἔργου τέχνης ἀπό τό ὑποκείμενο, ἀλλιῶς τό ἔργο κινδυνεύει νά ξεπέσει στό ἐπίπεδο τῆς κακῶς ἐννοούμενης ὑλικῆς ὑπόστασης. Τό εἶχαν ἀντιληφθεῖ ἤδη οἱ μουσικολόγοι τοῦ δέκατου ἔκτου αἰῶνα. Ἀπό τήν ἄλλη μεριά μόνο ξεροκέφαλοι θά μποροῦσαν νά ἀρνηθοῦν τήν παραγωγική λειτουργία μερικῶν «αἰφνίδιων», μή προβλεπόμενων ἀπό τή φαντασία στοιχείων σέ μερικές ὄψεις τῆς μοντέρνας τέχνης, τήν *action painting* καί τήν ἀλεατορική. Τήν ἀντίφαση θά μποροῦσε νά τή λύσει ἡ σκέψη ὅτι γύρω ἀπό κάθε φαντασία ὑπάρχει ἓνα πεδίο ἀκαθοριστίας, τό ὁποῖο ὅμως δέν εἶναι ἀσύνδετο μέ αὐτή. Ὅσο ὁ Richard Strauss ἔγραφε ἀρκετά πολυσύνθετα ἔργα, οὔτε ἓνας δεξιότηνης δέν μποροῦσε νά φαντασθεῖ ἀκριβῶς κάθε ἦχο, κάθε χρῶμα, κάθε ἡχητικό συνδυασμό· εἶναι γνωστό ὅτι συνθέτες μέ τήν καλύτερη ἀκοή αἰφνιδιάζονται γενικά ὅταν ἀκοῦνε πραγματικά τήν ὀρχήστρα τους. Μιά τέτοια ἀκαθοριστία ὥστόσο, ὅπως καί ἡ ἀναφερόμενη ἀπό τόν Stockhausen ἀνικανότητα τῆς ἀκοῆς νά ξεχωρίσει, πόσο μᾶλλον νά φαντασθεῖ κάθε μεμονωμένο ἦχο ἑνός ὁλόκληρου ἔσμου ἡχων, εἶναι ἐνσωματωμένη μέσα σέ ἓνα καθορισμένο σύνολο καί ἀποτελεῖ ἓνα ἀπό τά στοιχεῖα του, ὄχι τό ὅλον. Στό ἐπαγγελματικό ἰδίωμα τῶν μουσικῶν· πρέπει νά ξέρεи κανεῖς ἀκριβῶς ἂν κάτι ἡχεῖ, ἀκούγεται, καί μόνον ὥς ἓνα βαθμό πῶς ἀκούγεται. Αὐτό ἀφήνει περιθώρια γιά ἐκπλήξεις, τόσο γιά ἐπιθυμητές ὅσο καί γιά ἐκεῖνες πού πρέπει νά διορθωθοῦν· κάτι πού ἐμφανίζεται τόσο νωρίς ὅσο τό ἀπρόοπτο (*l'imprévu*) στόν Berlioz δέν εἶναι ἀπρόβλεπτο μόνο γιά τόν ἀκροατή, ἀλλά καί ἀντικειμενικά· ταυτόχρονα ὅμως εἶναι καί προακουστό. Στό πείραμα πρέπει τόσο νά ἐκτιμᾷ κανεῖς τό ξένο πρὸς τό ἐγώ στοιχεῖο ὅσο καί νά τό ἐλέγχει ὑποκειμενικά· μόνον ὥς ἐλεγχόμενο καταθέτει ὑπέρ τοῦ ἀπελευθερωμένου. Ὅμως ἡ ἀληθινή αἰτία τοῦ κινδύνου πού διατρέχουν ὅλα τά

έργα τέχνης δέν βρίσκεται στό στρώμα τοῦ τυχαίου καί ἀκαθόριστου, ἀλλά ἔγκειται στήν ἀνάγκη κάθε ἔργου νά ἀκολουθήσει τό φωσφορίζον καί παραπλανητικό φῶς τῆς ἐνύπαρκτης στό ἴδιο ἀντικειμενικότητας, χωρίς τήν ἐγγύηση ὅτι οἱ παραγωγικές δυνάμεις, τό πνεῦμα τοῦ καλλιτέχνη καί οἱ τεχνικές του, εἶναι ἱκανές νά ἀναμετρηθοῦν μέ αὐτή τήν ἀντικειμενικότητα. Ἄν ὑπῆρχε μιὰ τέτοια ἐγγύηση, θά ἀπέκλειε ἀκριβῶς τό Νέο, πού ἀπό τή μεριά του ἔρχεται νά προστεθεῖ στήν ἀντικειμενικότητα καί τήν ἐσωτερική συμφωνία μεταξύ τῶν μερῶν ἐνός ἔργου. Αὐτό πού στήν τέχνη μπορεῖ, χωρίς ἰδεαλιστική μούχλα, νά ἀποκληθεῖ σοβαρότητα εἶναι τό πάθος τῆς ἀντικειμενικότητας, τό ὁποῖο δείχνει στό τυχαῖο ἄτομο κάτι πού εἶναι περισσότερο καί διαφορετικό ἀπό τό ἴδιο στήν ἱστορικά ἀναγκαῖα ἀνεπάρκειά του. Ὁ κίνδυνος τῶν ἔργων τέχνης εἶναι μέρος αὐτοῦ τοῦ πάθους, μιὰ εἰκόνα τοῦ θανάτου μέσα στήν περιοχή τους. Αὐτή ἡ σοβαρότητα ὅμως σχετικοποιεῖται καθῶς ἡ αἰσθητική αὐτονομία παραμένει ἔξω ἀπό ἐκεῖνο τό πάσχειν πού εἰκονίζει καί ἀπό τό ὁποῖο ἀντλεῖ τή σοβαρότητα. Ἡ αἰσθητική αὐτονομία δέν εἶναι μόνον ἡχώ τοῦ πάσχειν, ἀλλά τό μετριάζει· ἡ μορφή, ὄργανο τῆς σοβαρότητάς της, εἶναι καί ὄργανο ἐξουδετέρωσης τοῦ πόνου, τοῦ πάσχειν. Ἡ ἀπαίτηση γιά πλήρη εὐθύνη τῶν ἔργων τέχνης αὐξάνει τό βάρος τοῦ χρέους τους· γι'αὐτό εἶναι ἀπαραίτητη ὡς ἀντίστιξη ἡ ἀντίθετη ἀπαίτηση, τό αἶτημα γιά ἀνευθυνότητα. Ἡ τελευταία θυμίζει τό παιγνίδι ὡς συστατικό, χωρίς τό ὁποῖο δέν εἶναι νοητή ἡ τέχνη, ὅπως ἄλλωστε καί ἡ θεωρία. Ὡς παιγνίδι ἡ τέχνη προσπαθεῖ νά ἀπαλλαγεῖ ἀπό τήν ἁμαρτία τῆς φαινομενικότητας. Ἀνεύθυνη εἶναι ἡ τέχνη ἔτσι καί ἀλλιῶς ὡς τυφλωση, ὡς λόξα (spleen),¹³ χωρίς τήν ὁποία δέν μπορεῖ νά ὑπάρξει. Ἡ τέχνη τῆς ἀπόλυτης εὐθύνης καταλήγει στή στειρότητα, ἴχνη τῆς ὁποίας φέρουν τά περισσότερα καλοδοουλέμενα καί συνεπῆ ἔργα τέχνης· ἡ ἀπόλυτη ἀνευθυνότητα τά ὑποβιβάζει σέ διασκέδαση (fun)· μιὰ σύνθεση τῶν δύο ἄκρων καταδικάζεται ἀπό τήν ἴδια τους τήν ἔννοια. Ἀμφίρροπη ἔχει γίνει ἡ σχέση τῶν σημερινῶν ἔργων πρός τό ἄλλοτινό κῦρος τῆς τέχνης, αὐτό πού στόν Hölderlin λέγεται «ὑψηλό, σοβαρό καλό πνεῦμα».¹⁴ Ἐνόψει τῆς πολιτιστικῆς βιομηχανίας ἡ τέχνη διατηρεῖ ἐκεῖνη τήν ἀξιοπρέπεια, τό παλαιό κῦρος της· δύο μέτρα ἀπό ἓνα κουαρτέτο τοῦ Beethoven περιβάλλονται μέ αὐτό τό κῦρος ὅταν, στρίβοντας τό κουμπί τοῦ ραδιοφώνου, τά

πιάνει κανείς μέσα στη θολή πλημμυρίδα τῶν σουξέ. Ἀλλά μιά μοντέρνα τέχνη πού θά χειρονομοῦσε μέ ἀνάλογη ἐπισημότητα θά ἦταν ιδεολογία,^{14α} χωρίς ἐλαφρυντικά. Θά ἔπρεπε νά ἐπιτηδευθεῖ, νά πάρει πόζα, νά προσποιηθεῖ πῶς εἶναι κάτι πού δέν μπορεῖ νά εἶναι, γιά νά ὑποβάλει τήν ιδέα τῆς ἐπισημότητας. Ἡ ἴδια ἡ σοβαρότητά της τήν ἀναγκάζει νά ἀποβάλει τήν ἀλαζονική ἀξίωση γιά ἓνα τέτοιο κῦρος, ἡ ὁποία ἐκτέθηκε ἀνεπανόρθωτα ἀπό τή βαγκνερ-ριανή ψευδοθρησκεία τῆς τέχνης. Ἐνας ἐπίσημος-πανηγυρικός τόνος θά γελοιοποιοῦσε τά ἔργα τέχνης ὅπως καί μιά χειρονομία πού παριστάνει ἐξουσία καί μεγαλεῖο. Ἡ τέχνη δέν εἶναι ἀσφαλῶς νοητή χωρίς τήν ὑποκειμενική δύναμη μορφοποίησης, ἀλλά αὐτή δέν ἔχει καμμιά σχέση μέ μιά ἐξεζητημένη στάση πού δῆθεν ἀντιπροσωπεύει μιά δύναμη στήν ἔκφραση τοῦ μορφώματος. Τά πράγματα εἶναι δύσκολα ἀκόμη καί γιά τήν ὑποκειμενική δύναμη. Ἡ τέχνη γνωρίζει καί τή δύναμη καί τήν ἀδυναμία. Ἡ ἀνεπιφύλακτη παραιτήση ἀπό τό κῦρος καί τήν ἐπισημότητα μπορεῖ σέ ἓνα ἔργο τέχνης νά γίνει ὄργανο τῆς δυνατῆς του πλευρᾶς. Πόση δύναμη χρειάσθηκε ὁ πλούσιος καί λαμπρᾶ προικισμένος γόνος μιᾶς ἀστικῆς οἰκογένειας Verlaine γιά νά παραμελήσει τόν ἑαυτό του ἔτσι, νά ξεπέσει τόσο ὥστε νά γίνει ἓνα παθητικό καί κλονιζόμενο ὄργανο τῆς ποιήσῃς του. Ἄν τόν κατηγοροῦσε κανείς, ὅπως τόλμησε νά πράξει ὁ Stefan Zweig, ὅτι ὑπῆρξε ἓνας ἀδύνατος ἄνθρωπος, αὐτό δέν θά ἦταν ἀπλῶς κάτι ὑποδεέστερο, ἀλλά θά πρόδιδε ἔλλειψη γνώσης τῶν ποικιλιῶν τῆς παραγωγικῆς συμπεριφορᾶς: χωρίς τήν ἀδυναμία του ὁ Verlaine δέν θά μποροῦσε νά γράψει τά πιό ὁμορφα ἔργα του οὔτε, ἀργότερα, τά φτωχά μορφώματα, πού, ὡς ἀποτυχημένα (raté), τά ξεπουλοῦσε.

Γιά νά ἀντέξουν μέσα στήν ἀκραία συμφορά καί τό πιό ζοφερό σκοτάδι τῆς πραγματικότητας, τά ἔργα τέχνης πού δέν θέλουν νά πουληθοῦν ὡς περιζήτητα πρέπει νά ἐξομοιωθοῦν μέ τή ζοφερή πραγματικότητα. Ριζοσπαστική τέχνη σήμερα σημαίνει ζοφερή, μέ μαῦρο τό πρῶτο στρῶμα χρώματος. Ἐνα μεγάλο μέρος τῆς σύγχρονης παραγωγῆς δέν μπορεῖ νά ληφθεῖ σοβαρά ὑπόψη, ἐπειδὴ ἀγνοεῖ αὐτή τή βασική ἀρχή, καθὼς λόγου χάρι βρῖσκει εὐχαρίστηση στά χρώματα, ὅπως τά παιδιά. Τό ἰδανικό τοῦ μαύρου εἶναι, ἀπό τήν ἀποψη τοῦ περιεχομένου, ἓνα ἀπό τά βαθύτερα κίνητρα ἀφαίρεσης. Ἀλλά οἱ συνηθιζόμενες σήμερα παιδιές μέ ἤχους καί

χρώματα ἐνδέχεται νά εἶναι μιά ἀντίδραση στό φτώχεμα πού συνεπάγεται αὐτό τό ἰδανικό· ἴσως ἡ τέχνη, κάποτε χωρίς προδοσία, θά ἀκυρώσει αὐτή τήν ἐντολή, ὅπως μπορεῖ νά τήν αἰσθάνθηκε ὁ Brecht ὅταν ἔγραφε αὐτούς τούς στίχους: «Τί καιροί εἶναι αὐτοί, πού / Μιά κουβέντα γιά δέντρα εἶναι σχεδόν ἔγκλημα / Γιατί περι- κλείνει μιά σιωπή γύρω ἀπό τόσες ἀποτρόπαιες πράξεις!». ¹⁵ Ἡ τέχνη καταγγέλλει τήν περιττή φτώχεια μέ τή δική της οἰκειοθελῆ φτώχεια· καταγγέλλει ὅμως καί τόν ἀσκητισμό καί δέν μπορεῖ νά τόν θεσπίσει ὡς κανόνα της. Μέ τό φτώχεμα τῶν μέσων πού τό ἰδανικό τοῦ μαύρου, ἂν ὄχι κάθε ἀντικειμενικότητα συνεπάγεται, φτωχαίνει καί τό ποίημα, ἡ ζωγραφιά, ἡ μουσική σύνθεση· οἱ πιο προχωρημένες τέχνες τό διαισθάνονται στό χεῖλος τῆς σιωπῆς. Ὅτι ὁ κόσμος, πού σύμφωνα μέ ἕναν στίχο τοῦ Baudelaire ¹⁶ ἔχασε τήν εὐωδιά του, ἀπό τότε δέ καί τό χρώμα του, μπορεῖ νά τήν ξαναβρεῖ λαμβάνοντάς την ἀπό τήν τέχνη, μόνον οἱ ἀνύποπτοι τό θεωροῦν δυνατό. Αὐτό κλονίζει ἀκόμη περισσότερο τή δυνατότητα τῆς τέχνης, χωρίς ὅμως νά τήν ἀφήνει νά ἀνατραπεῖ. Ἀλλωστε ἤδη κατά τήν πρώτη περίοδο τοῦ ρομαντισμοῦ ἕνας καλλιτέχνης ὅπως ὁ Schubert, πού τόσο πολύ τόν ἐκμεταλλεύθηκε ἡ καταφατική τάση, ρωτοῦσε ἂν ὑπάρχει γενικά αὐτό πού λέγεται εὐθυμη μουσική. Τό κακό πού διαπράττει ὅλη ἡ χαρούμενη τέχνη, προπάντων ἡ διασκέδαση, εἶναι μιά ἀδικία σέ βάρος τῶν νεκρῶν, ^{16α} τοῦ συσσωρευμένου πόνου πού δέν διαθέτει γλώσσα. Παραταῦτα ἡ μαύρη τέχνη φέρει χαρακτηριστικά πού, ἂν ἦταν τά ὀριστικά της, θά ἐπισφράγιζαν τήν ἱστορική ἀπόγνωση· στόν βαθμό πού τά πράγματα μποροῦν ἀκόμη νά ἀλλάξουν εἶναι ἴσως καί αὐτά ἐφήμερα. Ἐκείνη ἡ πλευρά τοῦ αἰτήματος τῆς συσκότισης πού οἱ σουρρεαλιστές, ὡς μαῦρο χιοῦμορ, τήν ἔκαναν πρόγραμμά τους καί ὁ αἰσθητικός ἡδονισμός, πού ἄντεξε τίς καταστροφές, τή στιγμάτισε ὡς διαστροφή: ὅτι τά πιο ζοφερά στοιχεῖα τῆς τέχνης ἀποβλέπουν σέ ἕνα εἶδος εὐχαρίστησης, σημαίνει ἀπλῶς ὅτι ἡ τέχνη καί μιά ὀρθή συνείδηση τῆς τέχνης βρίσκουν πιά τήν εὐτυχία μόνο στήν ἱκανότητα τῆς ἀντοχῆς καί ἀντίστασης. Αὐτή ἡ εὐτυχία ἀκτινοβολεῖ ἀπό μέσα στό αἰσθητό φαινόμενο. Ὅπως σέ ἔργα τέχνης μέ ἐσωτερική συμφωνία μεταξύ τῶν μερῶν τους τό πνεῦμα τους μεταδίδεται ἀκόμη καί στό πιο ἄκαμπτο φαινόμενο καί τρόπον τινά τό σώζει γιά τίς αἰσθήσεις, ἔτσι, ἀπό τόν Baudelaire καί μετέπειτα, ἀσκεῖ μιά ἐπίσης αἰσθησια-

κή ἔλξη τό ζοφερό, ὡς ἀντίθεση πρὸς τὴν ἀπάτη τῆς αἰσθησιακῆς πρόσοψης τοῦ πολιτισμοῦ. Περισσότερη ἡδονὴ περιέχει στή μουσική ἢ διαφωνία παρὰ ἢ συμφωνία: αὐτό κάνει τὸν ἡδονισμό νά παίρνει ὅσα δίνει, σύμφωνα μέ τὴν ἀρχή τῆς ἀνταπόδοσης. Τό κοφτερό, δυναμικά ὀξυνόμενο, διακριτό τόσο ἐσωτερικά ὅσο καί ἀπὸ τὴν ἀδιαφοροποίητη μονοτονία τοῦ καταφατικοῦ, γίνεται θελκτικό ἐρέθισμα· καί αὐτό τό ἐρέθισμα, τό ὁποῖο μᾶλλον δέν εἶναι μικρότερο ἀπὸ τὴν ἀηδία πού προκαλεῖ ἢ θετική ἠλιθιότητα, συνοδεύει τὴν τέχνη σέ μιά Οὐτοπία, ἢ ὁποία ἀντιπροσωπεύει τὴν κατοικήσιμη γῆ. Στόν *Pierrot Lunaire* τοῦ Schönberg, ὅπου τό κρυστάλλινο προϊόν τῆς φαντασίας ἐνώνεται μέ τὴν ὁλότητα τῆς μουσικῆς διαφωνίας, πραγματοποιήθηκε πρώτη φορά αὐτή ἡ πλευρὰ τῆς νεωτερικότητας. Ἡ ἄρνηση μπορεῖ νά μετατραπῇ σέ ἡδονή, ὄχι στό θετικό.

Αὐτό δέν καταδικάζει τὴν αὐθεντικὴ τέχνη τοῦ παρελθόντος, πού τώρα πρέπει νά συγκαλύπτεται. Τά μεγάλα ἔργα περιμένουν. Κάτι ἀπὸ τὴν ἐμπεριεχόμενη ἀλήθεια τους δέν διαλύεται μαζί μέ τό μεταφυσικό τους νόημα, ὅσο καί ἂν αὐτὴ δέν μπορεῖ νά προσδιορισθεῖ ἀκριβῶς· εἶναι αὐτό πού τούς ἐπιτρέπει νά παραμένουν εὐγλωττα. Μιά ἀπελευθερωμένη ἀνθρωπότητα δικαιούται νά λάβει τὴν κληρονομιά τῆς προϊστορίας τὴν ἀπαλλαγμένη ἀπὸ τίς ἀμαρτίες της. Αὐτό πού σέ ἓνα ἔργο τέχνης ἦταν κάποτε ἀληθινό καί στήν πορεία τῆς ἱστορίας διαψεύσθηκε δέν μπορεῖ νά ἀνοίξει πάλι παρά μόνον ὅταν θά ἔχουν ἀλλάξει οἱ συνθήκες λόγω τῶν ὁποίων ἐκείνη ἢ ἀλήθεια ἔπρεπε νά ἀκυρωθεῖ: τόσο βαθιά εἶναι διαπλεγμένες αἰσθητικά ἢ ἐμπεριεχόμενη ἀλήθεια καί ἡ ἱστορία. Ἡ συμφιλιομένη πραγματικότητα καί ἡ ἀποκατεστημένη ἀλήθεια ἔργων τοῦ παρελθόντος πρέπει νά συγκλίνουν. Ὅ,τι ἀπὸ τὴν τέχνη τοῦ παρελθόντος μπορεῖ νά προσεγγισθεῖ ἀπὸ τὴν ἐμπειρία καί τὴν ἐρμηνεία εἶναι μιά ἐπιταγή πρὸς μιά τέτοια κατάσταση. Δέν ὑπάρχει καμμιά ἐγγύηση ὅτι θά ἐξοφληθεῖ ἀντικειμενικά. Ἡ παράδοση δέν πρέπει νά ἀπορρίπτεται γενικά καί ἀφηρημένα, ἀλλὰ μέ μὴ ἀπλοϊκό τρόπο νά ὑποβάλλεται σέ κριτικὴ σύμφωνα μέ τὴ στάθμη τοῦ παρόντος: ἔτσι τό παρόν συγκροτεῖ τό παρελθόν. Τίποτε δέν πρέπει νά υἱοθετεῖται ἀνεξέταστα ἀπλῶς καί μόνον ἐπειδὴ ὑπάρχει καί ἐπειδὴ ἄλλοτε εἶχε πέραση, ἀλλὰ καί τίποτε δέν εἶναι ξεπερασμένο ἀπλῶς καί μόνον ἐπειδὴ εἶναι περασμένο· ὁ χρόνος μόνον δέν εἶναι κριτήριο. Ἐνα πολὺ μεγάλο ἀπόθεμα παλαιότερων ἔργων ἀποδει-

κνύεται στο σημερινό πλαίσιο ανεπαρκές, ενώ τότε και για τη συνείδηση της εποχής τους δεν ήταν. Οί έλλείψεις αποκαλύπτονται στην πορεία του χρόνου, είναι όμως ελαττώματα που αφορούν την αντικειμενική ποιότητα και όχι την αλλαγή του γούστου. – Μόνο τό εκάστοτε πιο προηγμένο έχει μία πιθανότητα να αντέξει στη φθορά του χρόνου. Στη μελλοντική ζωή των έργων όμως αποκαλύπτονται ποιοτικές διαφορές που δεν συμπίπτουν όπωσδήποτε με τον βαθμό νεωτερικότητας στην εποχή τους. Στόν κρυφό πόλεμο όλων έναντι όλων (*bellum omnium contra omnes*), που διέπει την ιστορία της τέχνης, τό άλλοτε μοντέρνο μπορεί, ως παλαιότερο, να υπερνικᾷ τό σημερινό μοντέρνο. Όχι πώς μία μέρα αυτό που μέ ήμερησια διαταγή (*par ordre du jour*) κρίνεται ως παλαιομοδίτικο θά μπορούσε να αποδειχθεί πιο δόκιμο και ποιοτικά πιο αξιόπιστο από τό προηγμένο. Έλπίδες για αναγέννηση του Pfitzner και του Sibelius, του Carossa ή του Hans Thoma¹⁶⁶ δηλώνουν περισσότερα γι' αυτούς που τίς τρέφουν παρά για τή σταθερή αξία τέτοιων ψυχών. Παλαιότερα έργα είναι βέβαια δυνατόν να γίνουν επίκαιρα μέσα από την ιστορική εξέλιξη και χάρη σε αντιστοιχίες μέ μεταγενέστερα: τά ονόματα καλλιτεχνών όπως Gesualdo da Venosa, Greco, Turner, Büchner¹⁶⁷ είναι πασίγνωστα παραδείγματα· δεν είναι τυχαίο ότι ανακαλύφθηκαν πάλι μετά τό σπάσιμο της συνεχοῦς παράδοσης. Ακόμη και έργα που δεν είχαν φθάσει στό τεχνικό επίπεδο της εποχής τους κοινωνοῦν μέ μεταγενέστερα, και μάλιστα ακριβῶς στή βάση των στοιχείων που τά χώριζε από τό πνεῦμα της εποχής τους. Τέτοια μορφώματα είναι οί παλαιότερες συμφωνίες του Mahler. Τό πιο προηγμένο στοιχείο της μουσικής του συνδέεται μέ τήν αδέξια και ταυτόχρονα αντικειμενική απόρριψη της ήχητικῆς μέθης του νεορομαντισμοῦ, ἀλλά αὐτή ἡ απόρριψη ἦταν τότε σκανδαλώδης και ἴσως παρόμοια μοντέρνα όπως οί ἀπλοποιήσεις του Van Gogh και των φωβιστών (*fauves*) σέ σχέση μέ τόν ἱμπρεσιονισμό.

Όσο και ἂν ἡ τέχνη δεν είναι ὁμοίωμα που ἀπεικονίζει τό ὑποκείμενο, ὅσο δίκιο και ἂν εἶχε ὁ Hegel ὅταν ἐπέκρινε τήν κοινή ρήση ὅτι ὁ καλλιτέχνης πρέπει να είναι κάτι περισσότερο από τό ἔργο του – συχνά είναι κάτι λιγότερο, τρόπον τινά τό κενό κέλυφος αὐτῶν που ἀντικειμενοποιεῖ μέσα στό ἔργο–, είναι ἐντούτοις ἀλήθεια ὅτι κανένα ἔργο τέχνης δεν μπορεί πιά να είναι ἐπιτυχές παρά μόνον ἐφόσον τό ὑποκείμενο τό γεμίζει από μόνο του. Δεν είναι

στό χέρι τοῦ ὑποκειμένου, ὡς ὄργάνου τῆς τέχνης του, νά ὑπερπληθήσει τὰ προκαθορισμένα γι' αὐτό ὅρια πού τό ἀποχωρίζουν καί πού δέν εἶναι ἀπόρροια φρονήματος καί τυχαίας συνείδησης. Αὐτή ἡ κατάσταση ἐπιβάλλει ὅμως στήν τέχνη, καθὼς εἶναι μιά πνευματική ὑπόθεση καί λόγω τῆς ἀντικειμενικῆς τῆς σύστασης, τήν ὑποκειμενική διαμεσολάβηση. Τό ὑποκειμενικό μερίδιο στό ἔργο τέχνης εἶναι καί αὐτό ἓνα ἀντικειμενικό προϊόν. Τό στοιχεῖο τῆς μίμησης, ἀπαραίτητο συστατικό τῆς τέχνης, εἶναι ὡς πρὸς τήν οὐσία του ἀσφαλῶς κάτι γενικό, ἀλλά δέν μπορεῖ νά ἐπιτευχθεῖ παρά μόνο μέσω τῆς ἀδιάλυτα ιδιοσυγκρασιακῆς ὑπερευαισθησίας τῶν ἐπιμέρους ὑποκειμένων. Ἄν ἡ τέχνη κατά βάθος εἶναι μιά συμπεριφορά, δέν μπορεῖ νά ἀπομονωθεῖ ἀπό τήν ἔκφραση, ἡ ὁποία χωρίς ὑποκείμενο εἶναι ἀνύπαρκτη. Ἡ μετάβαση στό συλλογιστικά¹⁶⁸ γνωριζόμενο γενικό, μέσω τῆς ὁποίας τὰ ἄτομα ὡς ἐπιμέρους ὑποκείμενα, προπάντων τὰ πολιτικά σκεπτόμενα, ἐλπίζουν ὅτι θά γλυτώσουν ἀπό τή μοριοποίηση καί τό ἀνίσχυρο τῆς θέσης τους, ἀπό αἰσθητική ἄποψη εἶναι μιά αὐτομόληση καί καταφυγή στήν ἑτερονομία. Γιά νά ξεπεράσει ἡ ὑπόθεση τοῦ καλλιτέχνη τόν τυχαῖο χαρακτήρα του, ὁ ἴδιος πρέπει νά πληρώσει τό τίμημα γιά τό γεγονός ὅτι, σέ ἀντίθεση πρὸς τόν συλλογιστικά σκεπτόμενο, δέν μπορεῖ νά ἀνιψωθεῖ πάνω ἀπό τόν ἑαυτό του καί νά ὑπερβεῖ τό ἀντικειμενικά χαραγμένο ὅριο. Ἄν μεταβαλλόταν ἀκόμη καί ἡ μοριακή-ἀτομιστική δομή τῆς κοινωνίας, ἡ τέχνη δέν θά ἔπρεπε νά θυσιάσει τήν κοινωνική τῆς ἰδέα –δηλαδή πῶς εἶναι δυνατόν νά ὑπάρξει τό εἰδικό– στό κοινωνικό γενικό: ὅσο τό εἰδικό καί τό γενικό δέν συγκλίνουν, δέν ὑπάρχει ἐλευθερία. Μᾶλλον αὐτή ἡ τελευταία θά ἐξασφάλιζε στό εἰδικό ἐκεῖνο τό δικαίωμα πού ἀπό αἰσθητική ἄποψη σήμερα δέν φανερώνεται πουθενά ἄλλοῦ ἐκτός ἀπό τοὺς καταναγκασμούς τῆς ιδιοσυγκρασιακῆς ἀλλεργίας, στοὺς ὁποίους οἱ καλλιτέχνες πρέπει νά ὑπακούουν. Ὅποιος ἀπέναντι στήν ἄμετρη συλλογική πίεση ἐπιμένει στό πέρασμα τῆς τέχνης μέσα ἀπό τό ὑποκείμενο δέν εἶναι κἂν ἀνάγκη νά σκέφτεται ὁ ἴδιος ὑπὸ ἓνα ὑποκειμενιστικό πέπλο. Στήν αἰσθητική χωριστὴ ὑπαρξη, στό εἶναι δι' ἑαυτό, κρύβεται αὐτό πού γλύτωσε ἀπό τό συλλογικό προηγμένο, τόν μαγικό δεσμό. Κάθε ιδιοσυγκρασιακὴ ὑπερευαισθησία ζεῖ, βάσει τοῦ μιμητικοῦ-προβιομηχανικοῦ τῆς στοιχείου, ἀπό συλλογικὲς δυνάμεις πού δέν ἔχουν συνείδηση τοῦ ἑαυτοῦ τους. Ὁ κριτικὸς στοχα-

σμός του όσοδήποτε απομονωμένου υποκειμένου αγρυπνεῖ ὥστε αὐτές οἱ συλλογικές δυνάμεις νά μήν τό ὀδηγήσουν στήν ἐπαναστροφή. Ἡ κοινωνική σκέψη πάνω στήν αἰσθητική παραμελεῖ συνήθως τήν ἔννοια τῆς παραγωγικῆς δύναμης, καί αὐτή εἶναι, μέχρι τά βάθη τῶν τεχνολογικῶν διαδικασιῶν, τό υποκείμενο, πού ἔχει παγιωθεῖ σέ τεχνολογία. Οἱ παραγωγές πού τό ἀφήνουν ἔξω, πού τό παραλείπουν γιά νά μπορέσουν τρόπον τινά νά αὐτονομηθοῦν τεχνικά, πρέπει νά διορθωθοῦν βάσει τοῦ υποκειμένου.

Ἡ ἐξέγερση τῆς τέχνης ἐναντίον τῆς ψευδοῦς –μέ πρόθεση ἐπιδιωκόμενης– ἐκπνευμάτισης, ὅπως ἐκείνη τοῦ Wedekind στό πρόγραμμα μιᾶς σωματικῆς τέχνης, εἶναι ἀπό τή μεριά της μιᾶ ἐξέγερση τοῦ πνεύματος, τό ὁποῖο, ἂν καί ὄχι πάντοτε, ἀρνεῖται τόν ἑαυτό του. Τό πνεῦμα ὅμως, στήν παρούσα φάση τῆς κοινωνίας, εἶναι παρόν μόνο δυνάμει τῆς ἀρχῆς τῆς ἀτομοποίησης (*principium individuationis*). Νοητή εἶναι στήν τέχνη ἡ συλλογική συνεργασία, δύσκολα ὅμως μπορεῖ νά φαντασθεῖ κανεῖς τήν ἐξάλειψη τῆς ἐνύπαρκτης στήν τέχνη υποκειμενικότητας. Μιά ἀλλαγὴ σέ αὐτό τό σημεῖο θά προϋπέθετε ὅτι ἡ συνολική κοινωνική συνείδηση ἔχει φθάσει σέ ἓνα ἐπίπεδο πού δέν θά τή φέρνει σέ σύγκρουση μέ τήν πιό προηγμένη συνείδηση, πού σήμερα εἶναι μόνον ἡ ἀτομική. Ἡ ἀστική-ιδεαλιστική φιλοσοφία, ἀκόμη καί στίς πιό ἐκλεπτυσμένες της ἐκδοχές, δέν κατάφερε νά διαρρήξει γνωσιολογικά τόν σολιψισμό.^{16ε} Γιά τήν κανονική ἀστική συνείδηση ἡ γνώση, πού ἦταν κομμένη καί ραμμένη στά μέτρα της, δέν εἶχε καμμιά συνέπεια. Θεωρεῖ τήν τέχνη ἀναγκαία καί ἄμεσα «διυποκειμενική». Αὐτή ἡ σχέση μεταξύ γνωσιολογίας καί τέχνης πρέπει νά ἀντιστραφεῖ. Ἡ γνωσιολογία μπορεῖ μέσω κριτικοῦ αὐτοστοχασμοῦ νά καταστρέψει τόν μαγικό δεσμό τοῦ σολιψισμοῦ, ἐνῶ ἡ υποκειμενική ἀντίληψη τῆς τέχνης ἀντικειμενικά ἐξακολουθεῖ νά εἶναι αὐτά πού ὁ σολιψισμός στήν πραγματικότητα μόνον ἀπατηλά ἐμφάνιζε ὡς πραγματικά. Ἡ τέχνη εἶναι ἡ ἱστοριοφιλοσοφική ἀλήθεια τοῦ καθ' ἑαυτόν ἀναληθοῦς σολιψισμοῦ. Στήν τέχνη δέν μπορεῖ κανεῖς νά ξεπεράσει μέ τή θέλησή του τή στάθμη τήν ὁποία ἡ φιλοσοφία ἀδίκως ὑποστασιοποίησε. Ἡ αἰσθητική φαινομενικότητα εἶναι αὐτό πού ἔξω ἀπό τήν αἰσθητική ὁ σολιψισμός ἐξέλαβε ὡς ἀλήθεια. Ἡ ἐπίθεση τοῦ Lukács κατά τῆς ριζοσπαστικῆς μοντέρνας τέχνης δέν βρίσκει καὶ τόν στόχο της, διότι ἡ σκέψη του ἀντιπαρέρχεται τήν κεντρική διαφορά. Τή σιμι-

φύρει μέ πραγματικά ἢ δῆθεν σολιψιστικά ρεύματα στή φιλοσοφία. Τό ἴδιο πράγμα ὅμως δέν εἶναι ἓνα καί τό αὐτό καί στά δύο πεδία, ἀλλά συνιστᾷ ἀκριβῶς τό ἀντίθετο τοῦ ἄλλου. — Ἐνα κριτικό στοιχεῖο πού ἐμπεριέχεται στό μιμητικό ταμποῦ στρέφεται ἐναντίον ἐκείνης τῆς μέσης ζεστασιᾶς πού σήμερα ἀρχίζει γενικά νά ἀναδίδει ἡ ἔκφραση. Οἱ παρορμήσεις ἔκφρασης δημιουργοῦν ἓνα εἶδος ἐπαφῆς τήν ὁποία ὁ κονφορμισμός ἀπολαμβάνει ἐνθερμα. Μέ τέτοιο φρόνημα ἀπορροφήθηκε ἡ ὄπερα *Βότσεκ*^{16ς} τοῦ Berg καί οἱ ἀντιδραστικοί τή μεταχειρίσθηκαν ἀνταγωνιστικά κατά τῆς σχολῆς τοῦ Schönberg, τήν ὁποία ἡ μουσική τοῦ Berg δέν ἀπαρνέται οὔτε σέ ἓνα μέτρο. Τό παράδοξο αὐτῆς τῆς κατάστασης συγκεντρώνεται στόν πρόλογο τοῦ Schönberg γιά τίς *6 μπαγκατέλες γιά κουαρτέτο ἐγχόρδων* τοῦ Webern, ἓνα ἐκτάκτως ἐκφραστικό μόρφωμα: ὁ Schönberg τό ἐγκωμιάζει ἐπειδή περιφρονεῖ τή ζωική ζεστασιά. Μιά τέτοια ζεστασιά ὥστόσο ἀποδίδεται στό μεταξύ καί σέ μορφώματα πού ἡ γλώσσα τους τήν ἀπέρριπτε ἀκριβῶς στό ὄνομα μιᾶς αὐθεντικῆς ἔκφρασης. Ἡ βάσιμη καί πειστική τέχνη ἀναπτύσσεται σέ δύο πόλους: ἀπό τή μιά μεριά πρὸς τήν κατεύθυνση μιᾶς μή μετριάσμενης καί ἀπαρηγόρητης ἐκφραστικότητας πού ἀρνεῖται καί τό τελευταῖο συμφιλίωτικό χαρακτηριστικό καί γίνεται αὐτόνομη κατασκευή· ἀπό τήν ἄλλη μεριά πρὸς τό ἀνέκφραστο τῆς κατασκευῆς, ἡ ὁποία ἐκφράζει τό διαγραφόμενο στόν ὀρίζοντα ἀνίσχυρο τῆς ἔκφρασης. — Ἡ συζήτηση γιά τό ταμποῦ πού βαραίνει τό ὑποκείμενο καί τήν ἔκφραση ἀφορᾷ τή διαλεκτική τῆς ὠριμότητας τοῦ ἐνήλικου ἀνθρώπου.^{16η} Τό αἶτημα τῆς ὠριμότητας στόν Kant, ὁ στόχος τῆς χειραφέτησης ἀπό τά δεσμά τοῦ παιδιοῦ, ἰσχύει τόσο γιά τόν Λόγο ὅσο καί γιά τήν τέχνη. Ἡ ἱστορία τῆς νεωτερικότητας εἶναι μιά σειρά προσπαθειῶν γιά ὠριμότητα, ἡ ὀργανωμένη καί σέ αὐξανόμενο βαθμό ἀπό γενιά σέ γενιά παραδιδόμενη ἀποστροφή πρὸς τό παιδαριῶδες τῆς τέχνης· ἡ τέχνη γίνεται ἀσφαλῶς παιδαριῶδης μόνο κατ' ἀναλογία πρὸς τήν πραγματιστικά στενή ὀρθολογικότητα. Ἡ τέχνη ὅμως ἐξεγείρεται ἐξίσου κατά τῆς ἴδιας τῆς ὀρθολογικότητας αὐτοῦ τοῦ τύπου, πού ἐνδιαφερόμενη γιά τή σχέση μεταξύ σκοπῶν καί μέσων ξεχνᾷ τούς σκοπούς καί φετιχοποιεῖ τά μέσα ὡς σκοπούς. Μιά τέτοια ἀνορθολογικότητα στήν ἀρχή τοῦ Λόγου ἀπογυμνώνεται ἀπό τήν ὁμολογούμενη καί ταυτόχρονα στίς μεθόδους τῆς ὀρθολογικῆς ἀνορθολογικότητας τῆς τέχνης. Βγάζοντάς της τή

μάσκα φέρει στό φῶς τό παιδαριῶδες στό ἰδανικό τοῦ ἐνήλικου. Ἀνωριμότητα ἀπό ὠριμότητα εἶναι τό ἀρχέτυπο τοῦ παιγνιδιοῦ.

Τό ἐπάγγελμα τοῦ τεχνίτη στή νεωτερικότητα δέν ἔχει καμμιά σχέση μέ παραδοσιακές χειροτεχνικές ὁδηγίες. Ἡ ἔννοιά του δηλώνει τό σύνολο τῶν ἱκανοτήτων μέ τίς ὁποῖες ὁ καλλιτέχνης ἀνταποκρίνεται πρὸς τίς ἀπαιτήσεις τῆς σύλληψής του καί ἔτσι κόβει τόν ὁμφάλιο λῶρο τῆς παράδοσης. Παραταῦτα οἱ τεχνικές ἐπαγγελματικές ἱκανότητες δέν προέρχονται ποτέ μόνον ἀπό τό μεμονωμένο ἔργο τέχνης. Κανένας καλλιτέχνης δέν προσεγγίζει τό μόρφωμά του μέ τίποτε ἄλλο ἐκτός ἀπὸ τά μάτια, τά αὐτιά, τή γλωσσική αἴσθηση καί κατανόηση. Ἡ πραγματοποίηση τοῦ εἰδικοῦ στοιχείου προϋποθέτει ἱκανότητες πού ἀποκτῶνται ἔξω ἀπὸ τόν μαγικό κύκλο τῆς εἰδίκευσης· μόνον οἱ ἐρασιτέχνες συγχέουν τόν ἄγραφο χάρτη μέ τήν πρωτοτυπία. Τό σύνολο τῶν ἱκανοτήτων ὡς δυνάμεων πού διοχετεύονται στό ἔργο τέχνης, φαινομενικά κάτι ὑποκειμενικό, εἶναι ἡ δυνητική παρουσία τοῦ συλλογικοῦ σώματος στό ἔργο, ἀνάλογα μέ τίς διαθέσιμες παραγωγικές δυνάμεις. Ἡ μονάδα¹⁶⁰ τό περικλείνει χωρίς παράθυρα. Αὐτό γίνεται ἰδιαίτερα φανερό στίς κριτικές διορθώσεις πού ἐπιφέρει ὁ καλλιτέχνης. Σέ κάθε βελτιωτική παρέμβαση πού ἀναγκάζεται νά κάνει, συχνά μάλιστα σέ σύγκρουση μέ αὐτό πού θεωρεῖ πρωταρχικό ἐρέθισμα, ἐργάζεται ὡς πράκτορας τῆς κοινωνίας, ἀδιάφορος γιά τή δική της συνειδήση. Ἐνσαρκώνει τίς κοινωνικές παραγωγικές δυνάμεις χωρίς νά δεσμεύεται κατ' ἀνάγκη ἀπὸ τίς ὑπαγορεύσεις τῶν παραγωγικῶν σχέσεων, στίς ὁποῖες ἐπίσης ἀσκεῖ κριτική μέσω τῆς συνέπειας τοῦ ἐπαγγέλματος. Γιά πολλές ἐπιμέρους καταστάσεις μέ τίς ὁποῖες τό ἔργο φέρνει τόν δημιουργό ἀντιμέτωπο μπορεῖ ἀκόμη νά ὑπάρχει ἓνας ἀριθμός λύσεων, ἀλλά ἡ ποικιλομορφία τέτοιων λύσεων εἶναι πεπερασμένη καί ἐποπτεύσιμη. Τό ἐπάγγελμα θέτει τό ὄριο πρὸς τήν κακή ἀπεραντοσύνη, τό ἀρνητικό ἄπειρο, στά ἔργα τέχνης. Αὐτό πού μέ μιά ἔννοια τῆς ἐγγελιανῆς Λογικῆς θά μποροῦσε νά χαρακτηρισθεῖ ὡς ἀφηρημένη δυνατότητα τῶν ἔργων τέχνης τό ἐπάγγελμα τό μετατρέπει σέ συγκεκριμένη δυνατότητά τους. Γιαυτό κάθε αὐθεντικός καλλιτέχνης καταδυναστεύεται σάν δαιμονισμένος ἀπὸ τίς τεχνικές του μεθόδους· ὁ φετιχισμός τῶν μέσων ἔχει καί τή θεμιτή του πλευρά.

Τό γεγονός ὅτι ἡ τέχνη δέν μπορεῖ νά ἀναχθεῖ στό ἀναμφισβήτη-

τητο δίπολο τῆς μίμησης καί τῆς κατασκευῆς ὡς ἓναν πάγιο καί ἀμετάβλητο τύπο γίνεται ἀμέσως ἀντιληπτό ἂν ἀναλογισθοῦμε ὅτι σέ ἀντίθετη περίπτωση τό σημαντικό ἔργο τέχνης θά ἔπρεπε νά ἐπιφέρει μιά ἰσορροπία ἀνάμεσα σέ αὐτές τίς δύο ἀρχές. Ἀλλά στή νεωτερικότητα στάθηκε γόνιμο ὅ,τι πῆγαινε πρὸς ἓνα ἀπὸ τὰ ἄκρα καί ὄχι ὅ,τι τὰ συμβίβαζε· ὁποῖος ἐπιδίωκε καί τὰ δύο μαζί, μιά σύνθεση, ἀνταμειβόταν μέ ὑποπτη συναίνεση. Ἡ διαλεκτική αὐτῶν τῶν δύο στοιχείων μοιάζει ἐδῶ μέ τή λογική διαλεκτική, ὅτι μόνο στό ἓνα πραγματοποιεῖται τό ἄλλο καί ὄχι ἀνάμεσά τους. Ἡ κατασκευή δέν εἶναι ἓνας διορθωτικός παράγων ἢ μιά ἀντικειμενοποιητική διασφάλιση τῆς ἔκφρασης, ἀλλά πρέπει τρόπον τινά νά συναρμόζεται ἀπὸ τίς μιμητικές παρορμήσεις χωρίς σχεδιασμό· σέ αὐτό ἔγκειται ἡ ὑπεροχή τῆς *Προσδοκίας* (Erwartung) τοῦ Schönberg σέ σύγκριση μέ πολλά ἔργα πού τὴν ἀνήγαγαν σέ βασική ἀρχή· αὐτὴ ἦταν ἀπὸ τὴ μεριά τῆς μιά ἀρχῆ τῆς κατασκευῆς, ἀπὸ τὸν ἐξπρεσιονισμό ἐπιβιώνουν, ὡς κάτι ἀντικειμενικό, τὰ ἔργα πού δέν καταφεύγουν στὴν κατασκευαστικὴ μεθόδευση. Κατ' αὐτὰ εἶναι φανερό ὅτι καμμιά κατασκευὴ ὡς κενὴ μορφή ἀνθρώπινου περιεχομένου δέν μπορεῖ νά γεμίσει μέ ἔκφραση, τὴν ὁποία τὰ ἔργα ἀποκτοῦν μέσω τῆς ψυχρότητας. Τὰ κυβιστικὰ μορφώματα τοῦ Picasso καί οἱ κατοπινότεροι μετασχηματισμοὶ τους μέ τὴν ἀσκητικὴ τους ἀποχὴ ἀπὸ τὴν ἔκφραση εἶναι πολὺ πιὸ ἐκφραστικά ἀπὸ τὰ προϊόντα πού παρακινήθηκαν μὲν ἀπὸ τὸν κυβισμό, ἀλλὰ ἀδημονοῦσαν γιὰ τὴν ἔκφραση καί ἔγιναν ἐνδοτικά. Αὐτό μπορεῖ νά ὀδηγεῖ πέρα ἀπὸ τὴν ἔριδα γιὰ τὸν λειτουργισμό. Ἡ κριτικὴ στὴν ἀντικειμενικότητα ὡς μιά μορφή ἐκπραγματοποιημένης συνείδησης δέν ἐπιτρέπεται νά εἰσάγει λαθραῖα ὁποιαδήποτε ἀμέλεια καί χαλαρότητα, ἡ ὁποία ἔχει τὴν ψευδαῖσθηση ὅτι μέ τὴ μείωση τῆς κατασκευαστικῆς ἀξίωσης παλινορθώνει τὴν ἐλεύθερη φαντασία καί κατὰ συνέπεια τό στοιχεῖο τῆς ἔκφρασης. Ὁ λειτουργισμός σήμερα,¹⁶ ἀρχετυπικός στὴν ἀρχιτεκτονική, θά ἔπρεπε νά ὀδηγήσει τὴν κατασκευὴ σέ τέτοιο σημεῖο ὥστε νά ἀποκτήσει ἐκφραστικὴ ἀξία μέσω τῆς ἀποκήρυξης παραδοσιακῶν καί ἡμιπαραδοσιακῶν μορφῶν. Ἡ μεγάλη ἀρχιτεκτονικὴ βρῖσκει τὴν ὑπερλειτουργικὴ γλῶσσα τῆς ἐκεῖ ὅπου, καθαρὰ μέσα ἀπὸ τοὺς σκοποὺς τῆς, ἐκδηλώνει τοὺς ἴδιους τρόπον τινὰ μιμητικά ὡς νοηματικό τῆς περιεχόμενο. Ὡραία εἶναι ἡ *Φιλαρμονικὴ* τοῦ Scharoun, καθὼς, γιὰ νά

προσφέρει χώρους μέ ιδανικές συνθήκες γιά ὀρχηστρική μουσική, μοιάζει μέ αὐτή χωρίς νά δανείζεται στοιχεῖα της. Μέ τήν ἔκφραση τοῦ στόχου της ὑπερβαίνει τήν ἀπλή σκοπιμότητα, ἀλλά μιά τέτοια ὑπέρβαση δέν εἶναι γενικά ἐγγυημένη γιά κάθε σκόπιμη-πρακτική μορφή. Ἡ ἐτυμηγορία τῆς «νέας ἀντικειμενικότητας» (Neue Sachlichkeit) κατά τῆς ἔκφρασης καί κάθε μίμησης ὡς διακοσμητικῶν καί περιττῶν στοιχείων, ὡς ὑποκειμενικοῦ συμπληρώματος, ἰσχύει μόνον ἐφόσον ἡ κατασκευή ἐπενδύεται μέ ἐπικολλημένη ἔκφραση, ὄχι γιά μορφώματα ἀπόλυτης ἔκφρασης. Ἡ ἀπόλυτη ἔκφραση θά ἦταν ἀντικειμενική, τό ἴδιο τό πράγμα. Τό φαινόμενο τῆς «αὔρας»,^{16x} πού ὁ Benjamin τό περιγράφει μέ νοσταλγική ἄρνηση, ἔγινε κακό ὅπου τίθεται ὡς πρόσθετο στοιχεῖο καί κατά συνέπεια εἶναι πλασματικό, ὅπου προϊόντα πού, ἐνῶ σύμφωνα μέ τήν παραγωγή καί τήν ἀναπαραγωγή της ἐναντιώνονται στό ἐδῶ καί τώρα (hic et nunc), ἀποβλέπουν στή φαινομενικότητα ἐνός τέτοιου, σέ μιά ἐπίφαση τοῦ ἐδῶ καί τώρα, ὅπως ὁ ἐμπορικός κινηματογράφος. Αὐτό βλάπτει ἀσφαλῶς καί τήν ἀτομική παραγωγή, ὅταν τό παραγόμενο συντηρεῖ τήν «αὔρα», μαγειρεύει τήν ἰδιαιτερότητα καί σπεύδει νά στηρίξει τήν ἰδεολογία πού ἀπολαμβάνει τήν καλή ἀτομική ἰδιαιτερότητα ἡ ὁποία δῆθεν ὑπάρχει στόν διοικούμενο κόσμο. Ἀπό τήν ἄλλη μεριά ἡ θεωρία τῆς «αὔρας», πού τή χειρίζονται μέ μή διαλεκτικό τρόπο, προσφέρεται γιά κατάχρηση. Μέ τή βοήθειά της μπορεῖ νά παρερμηνευθεῖ σέ σύνθημα ἐκείνη ἡ ἀποκαλλιτεχνικοποίηση τῆς τέχνης πού διαφαίνεται ὡς προοπτική στήν ἐποχή τῆς τεχνικῆς ἀναπαραγωγιμότητας τοῦ ἔργου τέχνης. Σύμφωνα μέ τή θέση τοῦ Benjamin, αὐτό πού συνιστᾷ τήν «αὔρα» τοῦ ἔργου τέχνης δέν εἶναι μόνο τό «ἐδῶ καί τώρα» του, ἀλλά ὁποιοδήποτε στοιχεῖο του πού παραπέμπει πέρα ἀπό τό γεγονός τῆς ὑπαρξῆς του, τό πνευματικό του περιεχόμενο· αὐτό δέν μπορεῖ κανείς νά τό καταργήσει καί ταυτόχρονα νά θέλει τήν τέχνη. Τά ἀπομαγικοποιημένα ἔργα εἶναι ἐπίσης κάτι περισσότερο ἀπό τά δεδομένα τους. Ἡ «ἐκθεσιακή ἀξία» πού ὑποτίθεται ὅτι ἀντικαθιστᾷ τή «λατρευτική ἀξία», ἓνα στοιχεῖο τῆς «αὔρας», εἶναι μιά εἰκόνα (imago) τῆς ἀνταλλακτικῆς διαδικασίας. Ἡ τέχνη πού παραμένει προσηλωμένη στήν ἐκθεσιακή ἀξία ὑπηρετεῖ τήν ἀνταλλακτική διαδικασία, περὶ τοῦ ὅπως οἱ κατηγορίες τοῦ σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ συμμορφώνονται μέ τό status quo τῆς πολιτιστικῆς βιομηχανίας. Ἡ ἄρνη-

ση τῆς ἰσορροπίας μέσα στά ἔργα τέχνης γίνεται κριτική τῆς ἰδέας τῆς ἐσωτερικῆς συμφωνίας μεταξύ τῶν μερῶν του, τῆς πλήρους διαμόρφωσής του χωρίς ὑπολείμματα σκωρίας καί τῆς ἐνοποίησης-ὀλοκλήρωσής τους. Ἡ ἐσωτερική συμφωνία διαλύεται ἀπό κάτι ὑπερκείμενό της, τήν ἀλήθεια τοῦ πνευματικοῦ περιεχομένου, ἡ ὁποία δέν ἀρκεῖται πιά οὔτε στήν ἔκφραση –διότι αὐτή ἀνταμεῖβει τήν ἀβοήθητη ἀτομικότητα μέ μιὰ σπουδαιοφάνεια– οὔτε τήν κατασκευή –διότι αὐτή δέν εἶναι ἀπλῶς καί μόνο κάτι ἀνάλογο πρὸς τόν διοικούμενο κόσμο. Ἡ ἀπόλυτη ἐνοποίηση-ὀλοκλήρωση εἶναι μιὰ ἀπόλυτη φαινομενικότητα, καί αὐτό ἐπιφέρει τήν ἀνατροπή τῆς ἐνοποίησης: οἱ καλλιτέχνες πού πραγματοποιήσαν μιὰ τέτοια ὀλοκλήρωση, ἀπό τόν ὄψιμο Beethoven καί ἐξῆς, συντελοῦν στό ἀντίθετο, τήν ἀποδιοργάνωση. Ἡ ἐμπεριεχόμενη ἀλήθεια τῆς τέχνης, ὄργανο τῆς ὁποίας ἦταν ἡ ὀλοκλήρωση, στρέφεται κατὰ τῆς τέχνης, καί σέ αὐτή τή στροφή βρίσκονται οἱ ἐμφαντικές στιγμές τῆς τέχνης. Ἐκεῖνο πού ἀναγκάζει τοὺς καλλιτέχνες νά κάνουν αὐτή τή στροφή εἶναι ἓνα στοιχεῖο τῶν ἔργων τους, ἓνα πλεόνασμα ὀργανωτικῶν μέτρων, καθεστωτικῆς ἐπιβολῆς· αὐτό τοὺς κάνει νά ἀφήνουν τή μαγική ράβδο πού κρατοῦν στό χέρι τους, ὅπως συμβαίνει μέ τόν Πρόσπερο τοῦ Shakespeare, μέσω τοῦ ὁποίου μιλάει ὁ ποιητής. Γιά τήν ἐπίτευξη τῆς ἀλήθειας μιᾶς τέτοιας ἀποδιοργάνωσης ἀπαιτεῖται ἓνα μεγάλο τίμημα, τό πέρασμα μέσα ἀπό τόν θρίαμβο καί τήν ἐνοχή τῆς ἐνοποίησης-ὀλοκλήρωσης. Ἡ κατηγορία τῆς ἀποσπασματικότητας, πού ἔχει τή θέση της ἐδῶ, δέν ταυτίζεται μέ τήν τυχαία λεπτομέρεια: τό ἀπόσπασμα εἶναι τό μέρος τῆς ὁλότητας τοῦ ἔργου πού ἀντιστέκεται σέ αὐτή.

Εἶναι κοινός τόπος ὅτι ἡ τέχνη δέν χωράει μέσα στήν ἔννοια τοῦ ωραίου καί ὅτι γιά νά τήν πληρώσει χρειάζεται τό ἄσχημο ὡς ἄρνησή του. Ἀλλά μέ αὐτό δέν καταργεῖται ἀπλῶς ἡ κατηγορία τοῦ ἄσχημου ὡς Κανόνα ἀπαγορεύσεων. Αὐτές οἱ ἀπαγορεύσεις δέν ἀφοροῦν πλέον τήν παράβαση γενικῶν ἀρχῶν, ἀλλά τήν παραβίαση τῆς ἐσωτερικῆς συμφωνίας μεταξύ τῶν μερῶν ἐνός ἔργου τέχνης. Γενική ἰσχὺ ἔχει πιά μόνον ἡ πρωτοκαθεδρία τοῦ ἐιδικοῦ: δέν ἐπιτρέπεται πλέον κανένα μὴ ἐιδικό στοιχεῖο. Ἡ ἀπαγόρευση τοῦ ἄσχημου ἀφορᾷ τώρα ὅ,τι δέν εἶναι ἐδῶ καί τώρα διαμορφωμένο.

πλασμένο ὡς τήν τελευταία λεπτομέρεια, τό ὤμο. (Μουσική) διαφωνία εἶναι ὁ εἰδικός ὅρος πού δηλώνει τήν ἐκ μέρους τῆς τέχνης πρόσληψη αὐτοῦ πού τόσο ἀπό τήν αἰσθητική ὅσο καί ἀπό τήν ἀπλοϊκότητα ἀποκαλεῖται ἄσχημο. "Ὅ,τι καί ἂν εἶναι αὐτό, πρέπει ἢ μπορεῖ νά γίνει ἀποδεκτό ὡς στοιχεῖο τῆς τέχνης· ἕνα ἔργο τοῦ Rosenkranz, μαθητῆ τοῦ Hegel, φέρει τόν τίτλο *Ästhetik des Hässlichen* [Αἰσθητική τοῦ ἄσχημου].¹⁷ Ἡ ἀρχαϊκή καί ἀργότερα πάλι ἡ παραδοσιακή τέχνη ἀπό τοὺς Σατύρους καί Σιληνοὺς καί μετέπειτα, προπάντων στοὺς ἑλληνιστικούς χρόνους, εἶναι γεμάτη ἀπό θεματικά μοτίβα πού θεωροῦνταν ἄσχημα. Τό βάρος αὐτοῦ τοῦ στοιχείου αὐξήθηκε τόσο πολύ στή νεωτερικότητα, πού προέκυψε ἕνα νέο ποιόν. Σύμφωνα μέ τήν παραδοσιακή αἰσθητική αὐτό τό στοιχεῖο ἀντιβαίνει στόν μορφολογικό νόμο πού διέπει τό ἔργο, ἀπό τόν ὁποῖο ἀφομοιώνεται καί μέ αὐτόν τόν τρόπο ἐπιβεβαιώνεται μαζί μέ τή δύναμη τῆς ὑποκειμενικῆς ἐλευθερίας μέσα στό ἔργο τέχνης ἀπέναντι στά θεματικά ὑλικά, τά ὁποῖα ἔτσι γίνονται πράγματι ὡραῖα: λόγου χάρη μέσω τῆς λειτουργίας πού ἐπιτελοῦν στή σύνθεση τῆς εἰκόνας ἢ κατὰ τήν ἐπίτευξη μιᾶς δυναμικῆς ἰσορροπίας, ἀφοῦ σύμφωνα μέ μιᾶ γνωστή θέση τοῦ Hegel ἡ ὁμορφιά δέν συνδέεται μόνο μέ τήν ἰσορροπία ὡς ἀποτέλεσμα, ἀλλά πάντοτε καί μέ τήν ἔνταση ἀπό τήν ὁποία προκύπτει τό ἀποτέλεσμα. Ἐτσι ἡ ἁρμονία, πού ὡς ἀποτέλεσμα ἀποκρύπτει τήν ἔνταση, ἡ ὁποία ἡρεμεῖ λόγω ἰσορροπίας μέσα της, γίνεται κάτι ἐνοχλητικό, ψευδές ἢ, ὅπως θά μπορούσαμε νά ποῦμε, διάφωνο. Ἡ ἁρμονιστική ἀντίληψη γιά τό ἄσχημο εἶναι μιᾶ διαμαρτυρημένη συναλλαγματική στή νεωτερικότητα. Ἀπό αὐτό προέκυψε ἕνα ποιοτικά νέο στοιχεῖο. Οἱ ἀνατομικές φρικαλεότητες στόν Rimbaud καί στόν Benn, τά σωματικά ἀπεχθῆ καί ἀποκρουστικά πράγματα στόν Beckett, οἱ σκατολογίες ἀρκετῶν σύγχρονων δραμάτων, ὅλα αὐτά δέν ἔχουν τίποτε τό κοινό πιά μέ τίς τραχύτητες τῶν ἀγροτῶν στήν ὀλλανδική ζωγραφική τοῦ δέκατου ἑβδομοῦ αἰῶνα. Ἡ πρωκτική εὐχαρίστηση καί ἡ περηφάνεια τῆς τέχνης νά τήν ἐνσωματώνει ἀπό θέση ἰσχύος παροπλίζονται· στό ἄσχημο ὁ μορφολογικός νόμος εἶναι ἀνίσχυρος καί καταθέτει τά ὄπλα. Τόσο ἀπόλυτα δυναμική εἶναι ἡ κατηγορία τοῦ ἄσχημου καί κατ' ἀνάγκη ἐπίσης ὁ ἀντίποδάς της, ἡ κατηγορία τοῦ ὡραίου. Καί οἱ δύο εἶναι ἀδύνατον νά ὀρισθοῦν ὡς ἔννοιες, ὅπως θά φανταζόταν κάθε αἰσθητική πού οἱ κανόνες της

ἔχουν, ἔστω ἔμμεσα, σημεῖο προσανατολισμοῦ αὐτές τίς κατηγορίες. Ἡ κρίση ὅτι κάτι, ἓνα τοπίο κατεστραμμένο ἀπὸ βιομηχανικές ἐγκαταστάσεις, ἓνα πρόσωπο παραμορφωμένο ἀπὸ τὴ ζωγραφική, εἶναι ἀπλούστατα ἄσχημο μπορεῖ νὰ εἶναι μιά αὐθόρμητη ἀπάντηση σέ τέτοια φαινόμενα, ἀλλὰ δέν εἶναι τόσο αὐτονόητα προφανές ὅπως θέλει νὰ ἐκφέρεται. Ἡ ἐντύπωση τῆς ἀσχήμιας τεχνικῶν ἐγκαταστάσεων καί βιομηχανικά ἀναμορφωμένων τοπίων δέν ἐξηγεῖται ἐπαρκῶς ἀπὸ τυπικὴ ἄποψη καί μπορεῖ ἄλλωστε νὰ διατηρεῖται καί στίς πλήρως διαμορφωμένες, τίς αἰσθητικά ὁλοκληρωμένες ὑπὸ τὴν ἔννοια τοῦ Adolf Loos σκόπιμες-πρακτικές μορφές. Ἀνάγεται στὴν ἀρχὴ τῆς βίας, τῆς καταστροφῆς. Ἀσυμφιλίωτοι εἶναι οἱ ταγμένοι σκοποὶ μέ αὐτό πού ἡ φύση, ἔστω ἔμμεσα, θέλει νὰ πεῖ ἀπὸ τὴ μεριά της. Στὴν τεχνικὴ, ἡ βίαιη ἐξουσία πάνω στὴ φύση δέν καθρεφτίζεται μέσω τῆς καλλιτεχνικῆς ἀνάδειξής της, ἀλλὰ εἶναι ὁρατὴ μέ τὴν πρώτη ματιά. Αὐτό θὰ μπορούσε νὰ ἀλλάξει μόνο μέ μιά ἀναστροφή τῶν τεχνικῶν παραγωγικῶν δυνάμεων, ἡ ὁποία δέν θὰ τίς ἔκρινε πιά μόνο βάσει τῶν ἐπιδιωκόμενων σκοπῶν, ἀλλὰ καί βάσει τῆς φύσης πού διαμορφώνεται τεχνικά σέ κάθε ἐπέμβαση. Ἡ ἀποδέσμευση τῶν παραγωγικῶν δυνάμεων θὰ μπορούσε, μετὰ τὴν κατάργηση τῆς ἔλλειψης, νὰ ἐξελιχθεῖ σέ μιά ἄλλη διάσταση καί ὄχι μόνο πρὸς τὴν ποσοτικὴ αὔξηση τῆς παραγωγῆς. Ἐνδείξεις μιᾶς τέτοιας δυνατότητας ὑπάρχουν ἐκεῖ ὅπου σκόπιμα οἰκοδομήματα προσαρμόζονται στίς μορφές καί τίς γραμμές τοῦ τοπίου· ὅπωςδῆποτε ἤδη ἐκεῖ ὅπου τὰ ὑλικά ἀπὸ τὰ ὁποῖα δομήθηκαν τὰ τεχνουργήματα προέρχονταν ἀπὸ τό ἄμεσο περιβάλλον καί ἐναρμόζονταν σέ αὐτό ὅπως πολλὰ κάστρα καί πύργοι. Αὐτό πού λέγεται πολιτιστικά ἀναμορφωμένο τοπίο^{17α} εἶναι ὡραῖο ὥς σχῆμα αὐτῆς τῆς δυνατότητας. Μιά ὀρθολογικότητα πού θὰ ἐμπνεόταν ἀπὸ τέτοια ἐρεθίσματα θὰ μπορούσε νὰ συμβάλει ὥστε νὰ κλείσουν οἱ πληγές τῆς ὀρθολογικότητας. Ἀκόμη καί ἡ ἀπλοϊκὰ ἐκτελούμενη ἐτυμηγορία τῆς ἀστικῆς συνειδήσεως γιὰ τὴν ἀσχήμια τοῦ ἀνασκαλισμένου ἀπὸ τὴ βιομηχανία τοπίου ἀφορᾷ μιά σχέση πραγμάτων, τὴν ἐκδηλωνόμενη ὑποταγὴ τῆς φύσης ἐκεῖ ὅπου ἡ φύση δείχνει στοὺς ἀνθρώπους τὴν ἀτίθαση ὄψη της. Γιαυτό μιά τέτοια διαμαρτυρία ἐναρμονίζεται μέ τὴν ἰδεολογία τῆς κυριαρχίας. Αὕτὴ ἡ ἀσχήμια θὰ ἐξαφανιζόταν ἂν ἡ σχέση τῶν ἀνθρώπων μέ τὴ φύση ἀπέβαλλε τὸν κατασταλτικὸ χαρακτήρα πού συνεχίζει τὴν

καταπίεση ανθρώπων, όχι αντίστροφα. Αυτή ή δυνατότητα, στόν κατεστραμμένο από τήν τεχνική σημερινό κόσμο, βρίσκεται σέ μιά τεχνική πού θά ἔχει γίνει εἰρηνική, ὄχι σέ προγραμματισμένες περιφρακτες περιοχές ἐκτός ἐπικρατείας. Δέν ὑπάρχει τίποτε δῆθεν ἀπλούστατα ἄσχημο πού, μέ τή δική του θέση καί σημασία μέσα στό καλλιτεχνικό μόρφωμα, χειραφετημένο ἀπό μιά γαστρονομική λειτουργία, δέν θά μπορούσε νά ἀποβάλλει τήν ἀσχήμια του. Αὐτό πού ἐμφανίζεται ὡς ἄσχημο εἶναι κατ' ἀρχάς τό ἱστορικά παλαιότερο, αὐτό πού ἡ τέχνη, στόν δρόμο πρός τήν αὐτονομία της, ἀποτίναξε καί κατά συνέπεια εἶναι μέσα του διαμεσολαβημένο. Ἡ ἔννοια τοῦ ἄσχημου πρέπει νά δημιουργήθηκε μέ τήν ἀπομάκρυνση τῆς τέχνης ἀπό τήν ἀρχαϊκή της φάση: σημαδεύει τή διαρκή ἐπάνοδο αὐτῆς τῆς φάσης, σέ σχέση μέ τή διαλεκτική τοῦ διαφωτισμοῦ, ὅπου ἡ τέχνη ἔχει τή συμμετοχή της. Ἡ ἀρχαϊκή ἀσχήμια, οἱ καννιβαλικά ἀπειλητικές τελετουργικές μάσκες, ἦταν ἓνα μέρος τοῦ περιεχομένου, ἀπομίμηση τοῦ φόβου πού προκαλοῦσαν γύρω τους ὑπό τήν ἔννοια τῆς ἐξιλέωσης. Μέ τήν ἀποδυνάμωση τοῦ μυθικοῦ φόβου ἀπό τό ἀφυπνιζόμενο ὑποκείμενο ἐπιβλήθηκε σέ ἐκεῖνα τά χαρακτηριστικά τό ταμποῦ τό ὁποῖο ὑπηρετοῦσαν ὡς ὄργανό του· ἄσχημα ἔγιναν τότε μόνον, ἐνόψει τῆς ιδέας τῆς συμφιλίωσης, πού γεννιέται μαζί μέ τό ὑποκείμενο καί τή διεγειρόμενη ἐλευθερία του. Ἀλλά οἱ παλαιές εἰκόνες τρόμου, τά φόβητρα, ἐπιζοῦν στήν ἱστορία πού δέν ἐκπληρώνει τήν ὑπόσχεση ὅτι θά φέρει τήν ἐλευθερία καί ὅπου τό ὑποκείμενο ὡς πράκτορας τῆς ἀνελευθερίας συνεχίζει τή μυθική μαγεία, ἐναντίον τῆς ὁποίας ἐξανίσταται καί στήν ὁποία ὑπόκειται. Ἡ ρήση τοῦ Nietzsche, ὅτι ὅλα τά καλά πράγματα ἦταν κάποτε κακά πράγματα, ὅπως καί ἡ ἀντίληψη τοῦ Schelling, ὅτι στήν ἀρχή ἦταν τό φοβερό, θά μπορούσαν νά ἔχουν τίς ρίζες τους σέ ἐμπειρίες ἀπό τήν τέχνη. Τό περιεχόμενο πού ἀνατράπηκε καί ἐπανερχεται μετουσιώνεται σέ φαντασία καί σέ μορφή. Ἡ ὁμορφιά δέν εἶναι ἡ πλατωνικά καθαρή ἑναρξη, ἀλλά ἔγινε ἀργότερα, μέ τήν ἄρνηση αὐτοῦ πού ἄλλοτε προκαλοῦσε φόβο καί πού μόνον ἀναδρομικά, ἀπό τόν τελικό του στόχο (Telos), μέ αὐτή τήν ἄρνηση, γίνεται ἄσχημο, τρόπον τινά πηγάζει. Ἡ ὁμορφιά εἶναι ἡ μαγική κατάσταση κατά τῆς μαγικῆς κατάρας, καί αὐτή ἡ μαγεία κληροδοτεῖται στήν ὁμορφιά. Ἡ πολυσημία τοῦ ἄσχημου προέρχεται ἀπό τό γεγονός ὅτι τό ὑποκείμενο περιλαμβάνει σέ αὐτή τήν ἀφηρημένη καί τυ-

πική κατηγορία όλα όσα στην τέχνη τό ίδιο καταδίκασε, τόσο την πολύμορφη σεξουαλικότητα όσο και τό παραμορφωμένο από τή βία και τό θανάσιμο. Τό επανερχόμενο μετατρέπεται στό αντιθετικά Ἄλλο, χωρίς τό όποιο ή τέχνη, σύμφωνα μέ τήν ἔννοιά της, δέν θά μπορούσε νά υπάρξει· δεκτό μέσω τῆς ἄρνησης, ροκανίζει διορθωτικά τό καταφατικό τῆς ἐκπνευματίζουσας τέχνης, ἀποτελώντας ἀντίθεση πρός τό ωραίο, τοῦ όποίου ὑπῆρξε ἀντίθεση. Στήν ἱστορία τῆς τέχνης ή διαλεκτική τοῦ ἄσχημου ἀπορροφᾷ καί τήν κατηγορία τοῦ ωραίου· κίτς, ἀπό αὐτή τήν ἄποψη, εἶναι τό ωραίο ὡς ἄσχημο, πού ὑπόκειται σέ ταμποῦ στό ὄνομα τοῦ ίδιου ωραίου πού ἦταν κάποτε καί στό όποιο τώρα, λόγω ἀπουσίας τοῦ ἀντιπάλου του, ἀντιτίθεται. Ἀλλά τό γεγονός ὅτι ή ἔννοια τοῦ ἄσχημου, ὅπως καί τό θετικό του ἀντίστοιχο, μόνο τυπικά μπορεῖ νά καθορισθεῖ συναρτᾶται στενά μέ τήν ἐνύπαρκτη διαδικασία διαφωτισμοῦ τῆς τέχνης. Διότι ὅσο περισσότερο διέπεται ἀπό τήν ὑποκειμενικότητα καί ὅσο πιά ἀσυμφιλίωτη πρέπει νά ἐμφανίζεται ή ἴδια ἀπέναντι σέ καθετί ὑπερκείμενό της, τόσο πιά πολύ ὁ ὑποκειμενικός Λόγος, ή κατ' ἐξοχήν τυπική ἀρχή, γίνεται αἰσθητικός Κανόνας.¹⁸ Αὐτή ή τυπική ἀρχή, ὑπάκουη στίς ὑποκειμενικές νομοτέλειες χωρίς νά λαμβάνει ὑπόψη τό Ἄλλο τους, καί καθῶς δέν κλονίζεται ἀπό κανένα τέτοιο Ἄλλο, διατηρεῖ τήν εὐαρέσκειά της: ή ὑποκειμενικότητα ἀπολαμβάνει ἀσυνείδητα τόν ἑαυτό της, τό συναίσθημα τῆς κυριαρχίας της. Ἡ αἰσθητική τῆς εὐαρέσκειας, ἀπαλλαγμένη ἀπό τήν ὠμή ὑλικότητα, συμπίπτει μέ μαθηματικές σχέσεις μέσα στό καλλιτεχνικό ἀντικείμενο, ἀπό τίς όποίες ή πιά περίφημη, στίς εἰκαστικές τέχνες, εἶναι ή χρυσή τομή, καί ή όποία ἔχει τίς ὁμοιές της στίς ἀπλές σχέσεις τῶν ἁρμονικῶν ἤχων τῆς μουσικῆς συμφωνίας. Σέ ὅλη τήν αἰσθητική τῆς εὐαρέσκειας ἁρμόζει ὁ παράδοξος τίτλος τοῦ θεατρικοῦ ἔργου τοῦ Max Frisch *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* [Ὁ Δόν Χουάν (Ζουάν) ἢ ή ἀγάπη γιά τή γεωμετρία]. Τόν φορμαλισμό στίς ἔννοιες τοῦ ἄσχημου καί τοῦ ωραίου, τόν όποιο ὁμολογεῖ ή καντιανή αἰσθητική καί ἀπό τόν όποιο δέν εἶναι ἀπρόσβλητη ή καλλιτεχνική μορφή, ή τέχνη πρέπει νά τόν πληρώσει ὡς τίμημα γιά τό γεγονός ὅτι τοποθετεῖ τόν ἑαυτό της πάνω ἀπό τήν κυριαρχία τῶν φυσικῶν δυνάμεων, ἀπλῶς γιά νά τή συνεχίσει ὡς κυριαρχία πάνω στή φύση καί τούς ἀνθρώπους. Ὁ φορμαλιστικός κλασικισμός διαπράττει μιά προσβολή: κηλιδώνει

ἀκριβῶς τήν ὁμορφιά πού ἡ ἔννοιά του ἐξυμνεῖ, μέ τό στοιχείο τῆς βίας, τῆς τακτοποίησης, τῆς «σύνθεσης», πού χαρακτηρίζει τά ὑποδειγματικά του ἔργα. Ἀπό πού ἐπιβάλλεται, πού προστίθεται πάνω σέ κάτι, διαψεύδει στά κρυφά τήν ἁρμονία, πού ἀποτολμᾷ νά ἐγκαθιδρύσει τήν κυριαρχία της: ἡ κατ' ἐπιταγή δεσμευτικότητα παραμένει μή δεσμευτική. Ἐνῶ ὁ τυπικός χαρακτήρας τοῦ ἄσχημου καί τοῦ ωραίου δέν μπορεῖ νά ἀναιρεθεῖ μέ μιᾶ κίνηση ἀπό τήν αἰσθητική τοῦ περιεχομένου, τό περιεχόμενό του μπορεῖ νά καθορισθεῖ. Αὐτό ἀκριβῶς τοῦ προσδίδει τή βαρύτητα πού δέν ἐπιτρέπει νά διορθωθεῖ ἡ ἐνύπαρκτη ἀφηρημένη φύση τοῦ ωραίου μέ ἓνα χονδροειδές παραφόρτωμα τοῦ ἔργου τέχνης μέ θεματικό ὕλικό. Ἡ συμφιλίωση ὡς βιαιοπραγία, ὁ αἰσθητικός φορμαλισμός καί ἡ ἀσυμφιλίωτη ζωή ἀποτελοῦν μιᾶ τριάδα.

Τό λανθάνον περιεχόμενο τῆς τυπικῆς διάστασης ἄσχημο-ωραῖο ἔχει τήν κοινωνική του ὄψη. Ὁ λόγος εἰσδοχῆς τοῦ ἄσχημου ἦταν ἀντιφεουδαρχικός: οἱ ἀγρότες κρίθηκαν κατάλληλοι γιά τήν τέχνη. Στόν Rimbaud ἀργότερα, πού τά ποιήματά του γιά παραμορφωμένα πτώματα ἀκολούθησαν αὐτή τή διάσταση μέ λιγότερες ἐπιφυλάξεις ἀκόμη καί ἀπό τή «Μάρτυρα» τοῦ Baudelaire, λέει ἡ γυναίκα κατά τήν ἔφοδο στόν Κεραμεικό (Tuileries): «Je suis crapule»¹⁹ [Εἶμαι ἡ σάρα καί ἡ μάρρα], τέταρτη τάξη ἢ λοῦμπεν-προλεταριάτο. Οἱ καταπιεσμένοι πού θέλουν τήν ἀνατροπή εἶναι ἄξεστοι, σύμφωνα μέ τά πρότυπα τῆς ωραίας ζωῆς στήν ἄσχημη κοινωνία, παραμορφωμένοι ἀπό τή μνησικακία, φέρουν ὅλα τά σημάδια τῆς ταπείνωσης κάτω ἀπό τό βάρος τῆς ἀνελεύθερης, προπάγτων τῆς σωματικῆς ἐργασίας. Ἀνάμεσα στά ἀνθρώπινα δικαιώματα ἐκείνων πού πρέπει νά πληρώνουν τόν λογαριασμό τοῦ πολιτισμοῦ εἶναι, ὑπό τήν ἔννοια μιᾶς δριμείας ἐπίκρισης τοῦ συνόλου τῆς κατάφασης καί τῆς ιδεολογίας, καί τό δικαίωμα νά ἀφιερωθοῦν αὐτά τά σημάδια στή Μνημοσύνη ὡς ἰδεατή εἰκόνα (imago). Ἡ τέχνη πρέπει νά κάνει δική της ὑπόθεση αὐτό πού προγράφεται ὡς ἄσχημο, ὄχι πιά γιά νά τό ἐνσωματώσει, νά τό μετριάσει ἢ μέσω τοῦ χιοῦμορ, πού εἶναι πιό ἀποκρουστικό ἀπό καθετί ἀποκρουστικό, νά τό συμφιλιώσει μέ τήν ὑπαρξή του, ἀλλά μέ τό ἄσχημο νά καταγγεῖλει τόν κόσμο, ὁ ὁποῖος τό δημιουργεῖ καί τό ἀναπαράγει κατ' εἰκόνα καί ὁμοίωσή του, μολονότι ἀκόμη καί μέσα στό ἄσχημο ἐξακολουθεῖ νά ὑπάρχει ἡ δυνατότητα κατάφασης ὡς σιγκατά-

θεσης μέ τήν ταπείνωση, στήν όποία εύκολα μετατρέπεται ἡ συμπάθεια μέ τούς ταπεινωμένους. Στή ροπή τῆς νεώτερης τέχνης πρός τό ἀηδιαστικό καί τό σωματικά σιχαμερό, στήν όποία οἱ ἀπολογητές τῆς ὑφιστάμενης τάξης πραγμάτων δέν ἔχουν νά ἀντιτάξουν κανένα ισχυρότερο ἐπιχείρημα παρά μόνον ὅτι ἡ ὑφιστάμενη τάξη εἶναι ἤδη ἀρκετά ἄσχημη καί γι'αυτό ἡ τέχνη εἶναι ὑποχρεωμένη νά προσφέρει ὁμορφιά καί μόνον ὁμορφιά, ἐπικρατεῖ τό κριτικό ὑλιστικό μοτίβο, καθώς ἡ τέχνη μέ τά αὐτόνομα μορφώματά της ἐνάγει τήν κυριαρχία, ἀκόμη καί τή μετουσιωμένη σέ πνευματική ἀρχή, καί καταθέτει μαρτυρία ὑπέρ ὅσων ἡ κυριαρχία ἀπωθεῖ καί ἀρνεῖται τήν ὑπαρξή τους. Τό κοινωνικά ἄσχημο ἀναδεικνύει ισχυρές αἰσθητικές ἀποχρώσεις: τό πρωτοφανές μαῦρο τοῦ πρώτου μέρους ἀπό τή *Hanneles Himmelfahrt*.^{19α} Τό φαινόμενο μπορεῖ νά παραβληθεῖ μέ τήν εἰσαγωγή ἀρνητικῶν μεγεθῶν: διατηροῦν τήν ἀρνητικότητά τους στό συνεχές τοῦ μορφώματος. Ἡ ὑφιστάμενη τάξη πραγμάτων μπορεῖ νά τά βγάλει πέρα μέ αὐτό τό φαινόμενο μόνο καταπίνοντας σχέδια μέ πεινασμένα παιδιά ἐργατῶν, ἀκραῖες ἀπεικονίσεις ὡς ντοκουμέντα ἐκείνης τῆς γεμάτης καλοσύνης καρδιάς πού χτυπάει ἀκόμη καί στή χειρότερη περίπτωση καί ἔτσι ὑπόσχεται ὅτι δέν εἶναι τό χειρότερο. Μιά τέτοια συγκατάθεση ἡ τέχνη τήν ἀντιστρατεύεται ἀπαλείφοντας μέ τή γλώσσα τῆς μορφῆς της τά ὑπολείμματα κατάφασης πού διατηροῦσε στόν κοινωνικό ρεαλισμό: εἶναι τό κοινωνικό στοιχεῖο στόν τυπικό ριζοσπαστισμό. Ὁ ἐμποτισμός τοῦ αἰσθητικοῦ μέ στοιχεῖα ἠθικότητας, πού ὁ Kant τόν ἀναζητοῦσε ἔξω ἀπό τά ἔργα τέχνης, στό ὑπέροχο (*das Erhabene*), στιγματίζεται ἀπό τούς ἀπολογητές τοῦ πολιτισμοῦ ὡς ἐκφυλισμός. Μέ τόσον κόπο χάραξε ἡ τέχνη στήν ἐξέλιξή της τά δικά της ὅρια καί τόσο λίγο, ὡς διασκέδαση, τά σεβάσθηκε ποτέ πλήρως, πού ὅ,τι θυμίζει τό ἐτοιμόρροπο αὐτῶν τῶν ὁρίων, ὅλα τά ὑβρίδια, προκαλεῖ σφοδρότατες ἀμυντικές ἀντιδράσεις. Ἡ αἰσθητική καταδίκη τοῦ ἄσχημου στηρίζεται στήν κοινωνικοψυχολογικά ἐπαληθευμένη τάση τῶν ἀνθρώπων νά ταυτίζονται, καί μέ τό δίκιο τους, τό ἄσχημο μέ τήν ἐκφραση τοῦ πάσχειν καί, μέσω προβολῆς, νά τό ἐξυβρίζουν. Τό Τρίτο Ράιχ τοῦ Hitler τό ὑπέβαλε καί αὐτό –ὅπως καί ὁλόκληρη τήν ἀστική ἰδεολογία– σέ δοκιμασία: ὅσο περισσότερο βασάνιζαν τά θύματά τους στά ὑπόγεια, τόσο πιά ἀδυσώπητα ἐπαγρυπνοῦσαν ὥστε οἱ στέγες νά στηρίζονται σέ κιο-

νοστοιχίες. Οί διδασκαλίες περί σταθερῶν παραμέτρων τείνουν νά ἐπιρρίπτουν τήν κατηγορία τοῦ ἐκφυλισμοῦ. Ὡς ἀντίθετή του ἔννοια θεωροῦν τή φύση, ὑπέρ τῆς ὁποίας συνηγορεῖ αὐτό πού ἡ ἰδεολογία ἀποκαλεῖ ἐκφυλισμό. Ἡ τέχνη δέν πρέπει νά ὑπερασπίζεται τόν ἑαυτό της ἀποκρούοντας τήν κατηγορία τοῦ ἐκφυλισμοῦ· ὅταν ἔρχεται ἀντιμέτωπη μέ αὐτή, ἀρνεῖται νά ἐπιβεβαιώσει τή στυγερή πορεία τοῦ κόσμου ὡς σιδηρά φύση. Τό γεγονός ὅμως ὅτι ἡ τέχνη ἔχει τή δύναμη νά προσφέρει ἀσφάλεια στό ἀντίθετό της χωρίς νά μετριάσει διόλου τή λαχτάρα της, τήν ὁποία μάλιστα μετατρέπει σέ αὐτή τή δύναμη, συναδελφώνει τό στοιχεῖο τοῦ ἄσχημου μέ τήν ἐκπνευμάτισή της, ὅπως μέ ὀξυδέρκεια διέκρινε ὁ George προλογίζοντας τή δική του μετάφραση τῶν *Ἀνθέων τοῦ κακοῦ*. Αὐτό ὑπαινίσσεται ὁ τίτλος «Spleen et idéal» [Μελαγχολία καί ἐκπνευμάτιση ἢ Βαρυθυμία καί ἰδανικό], ἂν μπορούμε νά ὑποθέσουμε ὅτι ἡ λέξη spleen¹⁹⁸ ἐννοεῖ τήν ἔμμονη ἰδέα ἢ λόξα μέ κάτι ἄκαμπτο καί ἀντιστεκόμενο στή διαμόρφωσή του, κάτι ἐχθρικό πρὸς τήν τέχνη ὡς κινοῦν αἴτιο τῆς τέχνης, τό ὁποῖο διευρύνει τήν ἔννοιά της πέρα ἀπό τήν ἔννοια τοῦ ἰδανικοῦ. Αὐτό ὑπηρετεῖ ἡ κατηγορία τοῦ ἄσχημου στήν τέχνη. Ἀλλά τό ἄσχημο στήν τέχνη: τό σκληρό καί φρικτό, δέν εἶναι μόνον αὐτό πού ἀπεικονίζεται ἢ περιγράφεται. Ἡ ἴδια ἡ ἐξωτερική της ἐμφάνιση, ὅπως ἤξερε ὁ Nietzsche, ἔχει κάτι σκληρό καί φρικτό. Στίς μορφές ἡ σκληρότητα γίνεται φαντασία: ὅτι ἀποκόπτεται ἓνα κομμάτι ἀπό κάτι ζωντανό, ἀπό τό σῶμα τῆς γλώσσας, ἀπό τοὺς ἤχους καί ἀπό τήν ὁρατή ἐμπειρία. Ὅσο πιο καθαρὴ ἡ μορφή, ὅσο ψηλότερη ἡ αὐτονομία τῶν ἔργων, τόσο πιο σκληρὰ εἶναι. Ἐκκλήσεις γιὰ μιά πιο ἀνθρώπινη στάση τῶν ἔργων τέχνης, γιὰ τήν προσαρμογή στοὺς ἀνθρώπους ὡς δυνητικό κοινό τους, κατὰ κανόνα βάζουν νερό στήν ποιότητα, μαλακώνουν τόν μορφολογικό νόμο. Ὅ,τι ἐπεξεργάζεται, ὑπὸ τήν εὐρύτατη ἔννοια, ἡ τέχνη, τό καταπιέζει: ἡ τελετουργική πράξη τῆς ὑποταγῆς τῆς φύσης, πού διάγει μιά δεύτερη ζωή μέσα στό παιγνίδι. Εἶναι τό προπατορικό ἁμάρτημα τῆς τέχνης: τό μόνιμό της δικαίωμα ἀρνησικυρίας κατὰ τῆς ἠθικῆς, ἡ ὁποία διώκει σκληρὰ τή σκληρότητα. Τόν στόχο τους ὅμως ἐπιτυγχάνουν τά ἔργα τέχνης πού ἀπό τό ἄμορφο, πάνω στό ὁποῖο ἐφαρμόζουν κατ' ἀνάγκη βία, διασώζουν κάτι μέσα στή μορφή τήν ὁποία τοῦ προσδίδουν καί ἡ ὁποία διαπράττει τό κακό ὡς ἀποσπασμένη. Ἡ βία

ὅμως πού υφίστανται τά θεματικά υλικά εἶναι ἀπομίμηση ἐκείνης πού ἐκπορευόταν ἀπό αὐτά καί στήν ἀντίστασή της κατά τῆς μορφῆς καταφέρει νά ἐπιβιώσει. Ἡ ὑποκειμενική κυριαρχία τῆς μορφοποίησης δέν ἀσκεῖται πάνω σέ ἀδιάφορα θεματικά υλικά, ἀλλά συνάγεται ἐρμηνευτικά μέσα ἀπό αὐτά· ἡ σκληρότητα τῆς μορφοποίησης μιμεῖται τόν μύθο, τόν ὁποῖο μεταχειρίζεται ὅπως θέλει. Τό δημιουργικό πνεῦμα τῶν Ἑλλήνων τό ἐξέφρασε, ἀσυνείδητα, μέ ἀλληγορικό τρόπο: ἓνα ἀνάγλυφο πρώιμου δωρικοῦ ρυθμοῦ στό ἀρχαιολογικό μουσεῖο τοῦ Παλέρμου, ἀπό τόν Σελινόντα, παριστάνει τόν Πήγασο νά βγαίνει ἀπό τό αἷμα τῆς Μέδουσας. Ἄν στά νεώτερα ἔργα τέχνης ἡ σκληρότητα σηκώνει κεφάλι, ὁμολογεῖ τήν ἀλήθεια ὅτι μπροστά στήν ὑπεροχή τῆς πραγματικότητας ἡ τέχνη δέν μπορεῖ πιά a priori νά θεωρήσει τόν ἑαυτό της ἱκανό νά δώσει μορφή στό φοβερό. Ἡ σκληρότητα εἶναι μιᾶ ἐκδήλωση τοῦ κριτικοῦ της αὐτοστοχασμοῦ. Οἱ ἀπαιτήσεις τῆς ἐξουσίας φέρνουν τήν τέχνη σέ ἀπόγνωση, καθώς, ὡς συμφιλιωμένη, τίς ἱκανοποιεῖ. Ἡ σκληρότητα προβάλλει γυμνή μέσα ἀπό τά ἔργα τέχνης μετά τόν κλονισμό τῆς μαγείας της. Ἡ φοβερή ὁμορφιά στόν μύθο φθάνει μέσα στά ἔργα τέχνης ὡς ἀκαταμάχητη γοητεία τους, ἡ ἰδιότητα πού ἀποδιδόταν ἄλλοτε στήν Ἀφροδίτη, προσωποποιημένη ἀπό τήν Πειθώ. Ὅπως ἡ δύναμη τοῦ μύθου στήν Ὀλυμπιακή βαθμίδα ἐξέλιξης εἶχε περάσει ἀπό τό ἄμορφο στήν ἐνότητα, ἡ ὁποία ὑπέταξε τά πολλά καί τούς πολλούς διατηρώντας τήν καταστροφικότητα τοῦ ἄμορφου, ἔτσι ἀργότερα καί τά μεγάλα ἔργα τέχνης διατήρησαν τήν καταστροφικότητα μέσα στό κῦρος τῆς ἐπιτυχίας τους, ὡς συντριπτικά. Ζοφερή εἶναι ἡ ἀκτινοβολία τους· τό ὥραϊο διέπει τήν ἀρνητικότητα, στό ὁποῖο μοιάζει καθυποταγμένη. Ἀκόμη καί ἀπό τά φαινομενικά πιό οὐδέτερα ἀντικείμενα πού ἡ τέχνη ἐπιδίωκε νά διαιωνίσει ὡς ὥραϊα ἐκπορεύεται κάτι σκληρό, μή ἀφομοιώσιμο: ἄσχημο, προπάντων ἀπό τά υλικά· εἶναι σάν αὐτά τά ἀντικείμενα νά ἀγωνιοῦσαν γιά τή ζωή τους, πού μέ τή διαιώνισή τους ἀπομυζᾶται ἀπό μέσα τους. Ἡ τυπική κατηγορία τῆς ἀντίστασης, πού τό ἔργο τέχνης τή χρειάζεται γιά νά μήν καταντήσει κενό παιγνίδι, ὅπως ἔλεγε ὁ Hegel ἐπιτιμητικά, φέρνει ἀκόμη καί σέ ἔργα τέχνης εὐτυχισμένων ἐποχῶν ὅπως ἐκείνης τοῦ ἱμπρεσιονισμοῦ τό σκληρό στοιχεῖο τῆς μεθόδου, ὅπως ἀπό τήν ἄλλη μεριά τά θέματα πάνω στά ὁποῖα ἀναπτύχθηκε ὁ μέγας ἱμπρεσιονισ-

νισμός σπάνια ήταν παρμένα από την ειρηνική φύση, αλλά συνήθως περιείχαν ενδιάσπαρτα στοιχεία πολιτισμοῦ, τὰ ὅποια ἡ ζωγραφική, μακάρια, ἐνσωμάτωνε καὶ ἀφομοίωνε.

Ἄν ὑποτεθεῖ ὅτι τὸ ὠραῖο πηγάζει ἀπὸ κάπου, τότε μᾶλλον αὐτὸ προῆλθε ἀπὸ τὸ ἄσχημο παρὰ ἀντίστροφα. Ἄν ὅμως ἡ ἔννοιά του ἔμπαινε στὸν Ἰνδῆκα, τὸν κατάλογο τῶν ἀπαγορευμένων, ὅπως ἡ ψυχὴ γιὰ μερικές ψυχολογικές σχολές καὶ ἡ κοινωνία γιὰ μερικές κοινωνιολογικές, τότε ἡ αἰσθητικὴ θὰ ὑπέγραφε τὴν παραίτησή της. Ὁ ὁρισμὸς τῆς αἰσθητικῆς ὡς διδασκαλίας περὶ τοῦ ὠραίου δὲν εἶναι πολὺ γόνιμος, ἐπειδὴ ὁ τυπικὸς χαρακτήρας τῆς ἔννοιας τοῦ ὠραίου παρεκκλίνει ἀπὸ τὸ πλήρες περιεχόμενο τοῦ αἰσθητικοῦ φαινομένου. Ἄν ἡ αἰσθητικὴ δὲν ἦταν παρὰ μόνον ἓνας πολὺ συστηματικὸς πίνακας ὅσων καθ' οἷονδῆποτε τρόπο μποροῦν νὰ ἀποκαλοῦνται ὠραῖα, αὐτὸ δὲν θὰ παρείχε καμμιά ιδέα γιὰ τὴ ζωὴ ποὺ ὑπάρχει μέσα στὴν ἔννοια τοῦ ὠραίου. Μέσα σέ ἐκεῖνο στό ὁποῖο στοχεύει ὁ αἰσθητικὸς στοχασμὸς ἡ ἔννοια τοῦ ὠραίου ἀποτελεῖ μόνον ἓνα στοιχεῖο. Ἡ ιδέα τῆς ὁμορφιάς θυμίζει ἓνα οὐσιαστικὸ συστατικὸ τῆς τέχνης χωρὶς νὰ τὸ κατονομάζει μέ ἄμεσο τρόπο. Ἄν δὲν ἔκρινε κανεὶς, καθ' οἷονδῆποτε τρόπο, ὅτι αὐτὰ ἢ ἐκεῖνα τὰ τεχνουργήματα εἶναι ὠραῖα, τὸ ἐνδιαφέρον γι' αὐτὰ θὰ ἦταν ἀκατανόητο καὶ τυφλὸ καὶ κανένας, οὔτε καλλιτέχνης οὔτε παρατηρητῆς, δὲν θὰ εἶχε λόγον νὰ κάνει τὴν κίνηση ποὺ βγάζει ἀπὸ τὴν περιοχὴ τῶν πρακτικῶν σκοπῶν, ἐκείνη τῆς αὐτοσυντήρησης καὶ τῆς ἀρχῆς τῆς ἡδονῆς, καὶ ποὺ ἀπαιτεῖ ἡ τέχνη σύμφωνα μέ τὴ σύστασή της. Ὁ Hegel ἀκινητοποιεῖ τὴν αἰσθητικὴ διαλεκτικὴ μέ τὸν στατικὸ ὁρισμὸ τοῦ ὠραίου ὡς τοῦ κατ' αἴσθησιν φαίνεσθαι τῆς ιδέας. Τὸ ὠραῖο δὲν μπορεῖ νὰ ὁρισθεῖ, ὅπως δὲν μπορούμε καὶ νὰ παραιτηθοῦμε ἀπὸ τὴν ἔννοιά του, μὴ αὐστηρὴ ἀντινομία. Χωρὶς τὴν κατηγορίαν τοῦ ὠραίου ἡ αἰσθητικὴ θὰ ἦταν σὰν μαλάκιο, μὴ ἱστορικῆ-σχετικιστικὴ περιγραφή αὐτοῦ ποὺ ἐδῶ ἢ ἐκεῖ, λόγου χάριν σέ διάφορες κοινωνίες ἢ σέ διάφορους ρυθμούς ἢ τεχνοτροπίες, ἔννοοῦσε κανεὶς μέ τὸν ὅρον ὁμορφία· μὴ ἐνότητά γνωρισμάτων ὡς ἀπόσταγμα ἀπὸ αὐτὰ θὰ συνιστοῦσε ἀναντίρρητα μὴ παρωδία καὶ θὰ διαλυόταν ἀμέσως ἂν ἐφαρμοζόταν πάνω στό πρῶτο τυχαῖο συγκριμένο παράδειγμα. Ἀλλὰ ὁ μοιραῖα γενικὸς χαρακτήρας τῆς ἔννοιας τοῦ ὠραίου δὲν εἶναι τυχαῖος. Τὸ πέρασμα στὴν πρωτοκαθεδρίαν τῆς μορφῆς, τὴν ὁποία κωδικοποιεῖ ἡ κατηγορία τοῦ ὠραίου

ου, καταλήγει ήδη στον φορμαλισμό, τή συμφωνία του αισθητικού αντικειμένου με τους πιο γενικούς υποκειμενικούς προσδιορισμούς, από τον οποίο πάσχει τότε ή έννοια του ωραίου. Δεν πρέπει να αντιτάξει κανείς στο τυπικά ωραίο μία ουσιαστική υπόσταση: αυτή ή αρχή, ως προϊόν εξέλιξης, πρέπει να κατανοηθεί στη δυναμική της διάσταση και κατά συνέπεια από την άποψη του περιεχομένου. Η εικόνα του ωραίου ως του ενός και διαφοροποιημένου¹⁹⁷ δημιουργείται με τη χειραφέτηση από τον φόβο που προκαλεί ή συντριπτικά ισχυρή φύση ως έναιο και αδιαφοροποίητο όλον. Τό ρίγος μπροστά σε αυτό ή όμορφιά τό διασώζει μέσα της με τη στεγανοποίησή της έναντι του άμεσα όντος, της αισθητής πραγματικότητας, και τή δημιουργία μιās σφαίρας του ανέγγιχτου· ωραία γίνονται τά μορφώματα δυνάμει της κίνησής τους κατά της άπλης ύπαρξης. Τό αισθητικά μορφοποιητικό πνεύμα άφηνε να περάσει μόνον ό,τι του έμοιαζε, ό,τι κατανοούσε ή μπορούσε να έλπίζει πώς θά τό εξομοίωνε με τον έαυτό του. Αυτή ή διαδικασία μορφοποιούσε βάσει τύπων· γιαυτό ή όμορφιά, σύμφωνα με τήν τάση της ιστορικής της κατεύθυνσης, έχει τυπικό-μορφολογικό χαρακτήρα. Η περιστολή που υφίσταται εκ μέρους της όμορφιάς τό τρομερό, από τό όποιο προέρχεται και τό όποιο υπερβαίνει αφήνοντάς το τρόπον τινά έξω από τήν περιοχή ενός ναού, είναι κάτι ανίσχυρο μπροστά στο τρομερό, τό όποιο όχυρώνεται εκεί έξω όπως ό έχθρός πίσω από τά προχώματα της πολιορκημένης πόλης και τήν αφήνει να λιμοκτονήσει. Η όμορφιά, αν θέλει να μή χάσει τον τελικό της στόχο (Telos), πρέπει να άντενεργήσει, ακόμη και αλλάζοντας κατεύθυνση. Η διαγνωσμένη από τον Nietzsche ιστορία του έλληνικού πνεύματος δεν μπορεί να χαθεί, έπειδή διεξήγαγε μέσα της και άπεικόνισε τή δίκη μεταξύ του μύθου και του δημιουργικού πνεύματος. Οί αρχαϊκοί γίγαντες, ξαπλωμένοι σε έναν από τους ναούς του Άκράγαντα, δεν είναι, όπως και οί δαίμονες της άττικής κωμωδίας, ύποτυπώδη στοιχεΐα, άπλως ύπολείμματα. Η μορφή τους χρειάζεται για να μήν ύποκύψει στον μύθο, που προεκτείνεται μέσα σε αυτή έφόσον του κλείνει τίς προσβάσεις. Σε όλη τή μεταγενέστερη τέχνη, όταν είναι κάτι περισσότερο από μία διαδρομή χωρίς φορτίο, διατηρείται και μεταμορφώνεται αυτό τό μοτίβο, όπως ήδη στον Εϋριπίδη, στά δράματα του όποίου ό τρόμος τών μυθικών δυνάμεων περνάει στίς αποκαθαρισμένες θεότητες του Όλύμπου

πού συντρέφουν την όμορφιά· αυτές μέ τή σειρά τους κατηγοροῦνται τώρα ὡς δαίμονες· ἡ φιλοσοφία τοῦ Ἐπικούρου ἀργότερα ἤθελε νά γιατρέψει τοὺς ἀνθρώπους ἀπό τόν τρόμο πού τοὺς προκαλοῦσαν αὐτοί οἱ θεοί-δαίμονες, ἀπό τή δεισιδαιμονία. Ἐπειδή ὁμως οἱ εἰκόνες τῆς τρομακτικῆς φύσης κατεύναζαν μιμητικά τή φύση, ἤδη οἱ ἀρχαϊκές μάσκες, τά τέρατα καί τά ὄντα μεταξύ ἀνθρώπου καί ζώων τείνουν νά μοιάσουν στοὺς ἀνθρώπους. Ἦδη στά ἀνάμεικτα ὄντα κυριαρχεῖ ὁ Λόγος πού βάζει τάξη· ἡ φυσική ἱστορία δέν ἄφησε νά ἐπιζήσει κάτι ὅμοιό τους. Εἶναι τρομακτικά ἐπειδή θυμίζουν τήν ἀναπηρία τῆς ἀνθρώπινης ταυτότητας, δέν εἶναι ὁμως χαώδη, καθὼς ἡ ἀπειλή καί ἡ τάξη εἶναι σέ αὐτά συναδελφωμένες. Στούς ἐπαναλαμβανόμενους ρυθμούς τῆς πρωτόγονης μουσικῆς τό ἀπειλητικό στοιχεῖο ἐκπορεύεται ἀπό τήν ἴδια τή διατακτική ἀρχή. Ἡ ἀντίθεση πρὸς τό ἀρχαϊκό ἐμπεριέχεται σέ αὐτή τήν ἀρχή, ἡ ἀλληλενέργεια τῶν δυνάμεων στό ὠραῖο εἶναι μιά διατακτική ἀρχή· τό ποιοτικό ἄλμα τῆς τέχνης εἶναι μιά ἐλάχιστη βαθμίδα μετάβασης. Δυνάμει μιᾶς τέτοιας διαλεκτικῆς ἡ εἰκόνα τοῦ ὠραίου μεταμορφώνεται μέσα στή συνολική κίνηση τοῦ διαφωτισμοῦ. Ὁ νόμος τῆς τυπικῆς μορφοποίησης τοῦ ὠραίου ἦταν μιά στιγμή ἰσορροπίας, πού διαταράσσεται προοδευτικά ἀπό τή σχέση τοῦ ὠραίου πρὸς τό ἐτερόνυμο, τό ὁποῖο μάταια κρατάει σέ ἀπόσταση ἀπό τόν ἑαυτό του τήν ταυτότητα τοῦ ὠραίου. Τό ἴδιο τό φοβερό προβάλλει μέσα ἀπό τήν ὁμορφιά ὅπως ὁ καταναγκασμός πού ἐξακτινώνεται ἀπό τή μορφή· ἡ ἔννοια τοῦ θάμβους ἀποδίδει αὐτή τήν ἐμπειρία. Ἡ ἀκαταμάχητη γοητεία τῆς ὁμορφιάς, πού ἀπό τή σεξουαλικότητα φθάνει μετουσιωμένη στά πιό ὑψηλά ἔργα τέχνης, ἀσκεῖται ἀπό τήν καθαρότητά τους, ἀπό τήν ἀπόσταση πού τηροῦν ἀπέναντι στήν ὑλικότητα καί τήν ἀπήχηση. Ἐνας τέτοιος καταναγκασμός γίνεται περιεχόμενο. Αὐτό πού ὑποδοῦλωσε τήν ἔκφραση, ὁ τυπικός-μορφολογικός χαρακτήρας τῆς ὁμορφιάς, μέ ὅλη τήν ἀμφιορέπεια τοῦ θριάμβου, μετατρέπεται σέ ἔκφραση, στήν ὁποία τό ἀπειλητικό στοιχεῖο τῆς ὑποταγῆς τῆς φύσης παντρεύεται μέ τή λαχτάρα γιά τό ἐξαναγκαζόμενο, τήν ὁποία προκαλεῖ κάθε κυριαρχία. Πρόκειται ὁμως γιά τήν ἔκφραση τοῦ πάσχειν ἀπό τήν ὑποδούλωση καί ἀπό τό σημεῖο φυγῆς της, τόν θάνατο. Ἡ συγγένεια ὅλης τῆς ὁμορφιάς μέ αὐτόν ἔχει τή θέση της στήν ἰδέα τῆς καθαρῆς μορφῆς, τήν ὁποία ἡ τέχνη ἐπιβάλλει στήν ποικιλομορφία τῶν ζων-

τανῶν ὄντων, πού σβήνουν μέσα της. Μέσα στήν ἀνέφελη ὁμορφιά αὐτό πού τῆς ἀντιστέκεται θά ἔβρισκε τήν πλήρη ἡσυχία του, καί μιά τέτοια αἰσθητική συμφιλίωση εἶναι θανάσιμη γιά τόν ἐξωαισθητικό κόσμο. Αὐτό εἶναι τό πένθος τῆς τέχνης. Ἐπιτυγχάνει τή συμφιλίωση μή πραγματικά, μέ τίμημα τήν πραγματική. Τό τελευταῖο πού καταφέρει εἶναι ὁ θρῆνος γι' αὐτό πού θυσιάζει καί πού στήν ἀδυναμία της εἶναι ἡ ἴδια. Τό ὥραιο δέν μιλάει μόνο του, ὅπως μιλάει ἡ Βαλκυρία τοῦ Wagner στόν Ζήγκμουντ ὡς ἄγγελος τοῦ θανάτου, ἀλλά μοιάζει μέσα μέ τόν θάνατο, ὡς διαδικασία. Ὁ δρόμος πρὸς τήν ὁλοκλήρωση-ἐνοποίηση τοῦ ἔργου τέχνης, ταυτόσημη μέ τήν αὐτονομία του, εἶναι ὁ θάνατος τῶν συστατικῶν του στοιχείων μέσα στό ὅλον. Αὐτό πού στήν τέχνη ὁδηγεῖ πέρα ἀπό τή μερικότητα του ἀναζητεῖ τόν ἀφανισμό του, καί ἡ ὁλότητα τοῦ ἔργου εἶναι ἡ πεμπτουσία αὐτοῦ τοῦ ἀφανισμοῦ. Ἄν ἡ ἰδέα τῶν ἔργων τέχνης εἶναι ἡ αἰώνια ζωή, αὐτό γίνεται μόνο μέ τήν καταστροφή τῆς ζωῆς μέσα στήν περιοχή τους· μεταδίδεται καί αὐτό στήν ἔκφρασή τους. Εἶναι ἡ ἔκφραση τοῦ ἀφανισμοῦ τοῦ ὅλου, ὅπως ἀκριβῶς καί τό ὅλον μιλάει γιά τόν ἀφανισμό τῆς ἔκφρασης. Στήν τάση ὅλων τῶν ἐπιμέρους στά ἔργα τέχνης πρὸς τήν ἐνοποίησή τους ὑποδηλώνεται ἡ διαλυτική τάση τῆς φύσης. Ὅσο πιό ἐνοποιημένα τά ἔργα τέχνης, τόσο πιό πολύ διαλύονται μέσα τους αὐτά πού τά ἀπαρτίζουν. Κατ' αὐτό ἡ ἴδια ἡ ἐπιτυχία τους εἶναι μιά διάλυση, καί αὕτη ἡ διάλυση τούς προσδίδει τόν ἀβυσσαλέο χαρακτήρα. Ταυτόχρονα ἀναδεικνύει τήν ἐνύπαρκτη στήν τέχνη ἀντενέργεια, τή φυγόκεντρη δύναμή της. — Ὅλο καί λιγότερο πραγματοποιεῖται τό ὥραιο πάνω στίς μερικές ἀποκαθαρισμένες μορφολογικές ἐνότητες· τό ὥραιο μετατίθεται στή δυναμική ὁλότητα τοῦ μορφώματος καί μέ μιά τέτοια προϋοῦσα χειραφέτηση ἀπό τή μερικότητα συνεχίζει τήν τυπική μορφοποίηση, ἀλλά προσκολλᾶται τρυφερά καί στή μερικότητα, στό διάχυτο. Καθώς ἡ ἀλληλεπίδραση πού συντελεῖται μέσα στήν τέχνη σπάζει δυνητικά, μέσα στήν εἰκόνα, τόν κύκλο τῆς ἐνοχῆς καί τῆς τιμωρίας, στόν ὁποῖο συμμετέχει, ἀποκαλύπτει τήν ὄψη μιᾶς κατάστασης πραγμάτων ἐπέκεινα τοῦ μύθου. Μεταφέρει αὐτόν τόν κύκλο στήν εἰκόνα, πού τόν ἀντανακλᾷ καί ἔτσι τόν ὑπερβαίνει. Ἡ πιστή στάση ἀπέναντι στήν εἰκόνα τοῦ ωραίου προκαλεῖ ἀλλεργία ἀπέναντί της. Ἀπαιτεῖ ἔνταση καί τελικά στρέφεται κατά τῆς χαλάρωσης καί ἐξισορρόπησης. Ἡ ἀπώλεια τῆς ἐντασης εἶναι ἡ πιό βα-

ρειά κατηγορία ἐναντίον πολλῶν σημερινῶν ἔργων τέχνης· ἡ ἀδιαφορία στή σχέση μεταξύ τῶν μερῶν καί τοῦ ὅλου εἶναι μιά ἄλλη ἔκφραση γιά τό ἴδιο φαινόμενο. Ἐδῶ μάλιστα ἡ ἔνταση καθ' ἑαυτή, ὡς ἀφηρημένο αἶτημα, θά ἦταν καί πάλι κάτι πενιχρό, ἕνα στοιχεῖο τῆς καλλιτεχνικῆς βιοτεχνίας· ἡ ἔννοιά της ἀφορᾷ τό πάντοτε ἐπίσης τεταμένο, τή μορφή καί τό Ἄλλο της, πού στό ἔργο ἀντιπροσωπεύεται ἀπό τίς μερικότητες. Ἄν τό ὠραῖο, ὡς ὁμοίωση τῆς ἔντασης, μεταφερθεῖ στήν ὁλότητα, θά περιέλθει στή δίνη της, διότι ἡ ὁλότητα, ὡς ἐνότητα ἀλληλοσυναρτώμενων μορφῶν, ἀπαιτεῖ ἡ προϋποθέτει ἕνα στοιχεῖο οὐσιαστικότητας τῶν μερῶν, καί μάλιστα περισσότερο ἀπό ὅσο τό ἀπαιτοῦσε ὁποιαδήποτε παλαιότερη τέχνη, στήν ὁποία ἡ ἔνταση παρέμενε σέ μεγαλύτερο βαθμό λανθάνουσα κάτω ἀπό τά καθιερωμένα ιδιώματα. Ἐπειδή τελικά ἡ ἔνταση καταπίνεται καί συμμορφώνεται μέ τήν ἰδεολογία, ἡ ἴδια ἡ ὁμοίωση ἐγκαταλείπεται· εἶναι ἡ κρίση τοῦ ὠραίου καί ἡ κρίση τῆς τέχνης. Σέ αὐτό συγκλίνουν ἀσφαλῶς οἱ προσπάθειες τῶν τελευταίων εἴκοσι χρόνων. Ἐπίσης σέ αὐτό ἐπιβάλλεται ἀκόμη εὐρύτερα ἡ ἰδέα τοῦ ὠραίου, πού πρέπει νά ἀποβάλλει καθετί ἑτερογενές πρὸς αὐτή, καθετί πού τίθεται συμβατικά, κάθε ἵχνος ἐκπραγμάτισης. Στό ὄνομα τοῦ ὠραίου ἐπίσης δέν ὑπάρχει πιά τό ὠραῖο· ἐπειδή δέν εἶναι πιά ὠραῖο. Αὐτό πού δέν μπορεῖ πιά νά φανερωθεῖ παρὰ μόνον ἀρνητικά δέν ἀνέχεται καμμιά λύση τοῦ αἰνίγματος του, τήν ὁποία ἀναγνωρίζει ὡς ἐσφαλμένη καί ἡ ὁποία, ὡς τέτοια, θά ἐξευτέλιζε τήν ἰδέα τοῦ ὠραίου. Ἡ εὐαισθησία τοῦ ὠραίου στό λεῖο καί στιλβωμένο, στόν λογαριασμό πού βγαίνει σωστός καί πού μέ τό ψέμα του ἐξέθεσε ἀνεπανόρθωτα τήν τέχνη σέ ὅλη τήν ἱστορία της, μεταφέρεται στό στοιχεῖο τῆς συνισταμένης, χωρίς τό ὁποῖο, ὅπως καί χωρίς τίς ἐντάσεις ἀπό τίς ὁποῖες προκύπτει, ἡ τέχνη δέν εἶναι νοητή. Ὅρατή εἶναι ἡ προοπτική μιᾶς ἀπάρνησης τῆς τέχνης γιά χάρη τῆς τέχνης. Ὑποδηλώνεται στά ἔργα πού σιγοῦν ἢ ἐξαφανίζονται. Αὐτά εἶναι καί ἀπό κοινωνική ἄποψη ὀρθή συνείδηση:¹⁹⁰ καλύτερα καμμιά τέχνη πιά παρὰ σοσιαλιστικός ρεαλισμός.

Ἡ τέχνη εἶναι καταφύγιο τῆς μιμητικῆς συμπεριφορᾶς. Στήν τέχνη τό ὑποκείμενο, σέ διάφορες βαθμίδες αὐτονομίας του, λαμβάνει θέση ἀπέναντι στό Ἄλλο του, ἀπό τό ὁποῖο εἶναι χωρισμένο καί ἐντούτοις ὄχι χωρισμένο. Ἡ ἀποκήρυξη τῶν μαζικῶν πρακτικῶν, τῶν προγόνων της, συνεπάγεται τή συμμετοχή της στήν ὀρθολογι-

κότητα. Τό γεγονός ότι αυτή, με τόν μιμητικό της χαρακτήρα, είναι δυνατόν να υπάρχει και να χρησιμοποιεί τα μέσα της στην επικράτεια της ορθολογικότητας είναι μία αντίδραση στην κακή ανορθολογικότητα του ορθολογικού κόσμου ως ενός διοικούμενου κόσμου. Διότι ο σκοπός κάθε ορθολογικότητας, της πεμπτουσίας των μέσων υποταγής της φύσης, θα ήταν κάτι που δεν είναι και πάλι μέσον, κατά συνέπεια κάτι μή ορθολογικό. Αυτή ακριβώς την ανορθολογικότητα αποκρύπτει και δεν θέλει να αποδεχθεί ή καπιταλιστική κοινωνία, και, σε αντίθεση προς αυτή, η τέχνη αντιπροσωπεύει την αλήθεια υπό μία διπλή έννοια: αφενός διατηρώντας τη θαμμένη από την ορθολογικότητα εικόνα του σκοπού της και αφετέρου αποδεικνύοντας την ανορθολογικότητα, δηλαδή τό παράλογο, της ύφιστάμενης τάξης πραγμάτων. Η εγκατάλειψη της αυταπάτης για την άμεση παρέμβαση του πνεύματος, μιας πλάνης που κατά διαλείμματα επανέρχεται βέβαια ακόρεστη στην ιστορία της ανθρωπότητας, μετατρέπεται σε απαγόρευση της ιδέας ότι η υπόμνηση μέσω της τέχνης στρέφει τό ενδιαφέρον της κατευθείαν στη φύση. Ο χωρισμός μπορεί να ανακληθεί μόνο μέσω του χωρισμού. Αυτό ενισχύει στην τέχνη τό ορθολογικό στοιχείο και ταυτόχρονα τό απαλλάσσει από τις αμαρτίες, επειδή αντιστέκεται στην πραγματική κυριαρχία, ενώ βέβαια ως ιδεολογία συμμαχεί κάθε τόσο με αυτή. Ο καθημερινός λόγος περί μαγείας (γοητείας) της τέχνης είναι φλυαρία, διότι η τέχνη αντιδρά αλλεργικά στην πιθανότητα ενός πωγυρίσματος στη μαγεία. Η τέχνη αποτελεί ένα από τα στοιχεία της διαδικασίας που ο Max Weber αποκάλεσε απομαγικοποίηση του κόσμου, ή όποια συνδέεται με τόν έξορθολογισμό· από αυτόν προέρχονται όλα τα μέσα της και οι μέθοδοι παραγωγής της· ή τεχνική, την όποια η ιδεολογία της δυσφημεϊ, ένυπάρχει στην τέχνη και ταυτόχρονα την απειλεί, διότι η μαγική της κληρονομιά έχει διατηρηθεί μέ πείσμα μέσα σε όλες τις μεταμορφώσεις της. Μόνο που η τέχνη κινητοποιεί την τεχνική προς μία κατεύθυνση αντίθετη από εκείνη που ακολουθεί η κυριαρχία. Ο συναισθηματισμός και η ασθενικότητα σχεδόν ολόκληρης της παράδοσης της αισθητικής σκέψης οφείλεται στο γεγονός ότι έχει αποκρύψει την ένυπαρκτη στην τέχνη διαλεκτική ορθολογικότητας και μίμησης. Αυτό έχει τη συνέχειά του στην έκπληξη για τό τεχνικό έργο τέχνης, λές και έπεσε από τόν ουρανό: οι δύο αντιλήψεις συμπληρώνουν κατά βάθος ή

μία την άλλη. Παραταῦτα ὁ κενός λόγος περί μαγείας (γοητείας) τῆς τέχνης θυμίζει κάτι ἀληθινό. Ἡ μίμηση πού ἐξακολουθεῖ νά ζεῖ, ἡ μὴ ἐννοιολογική συγγένεια τοῦ ὑποκειμενικοῦ προϊόντος μέ τό ἄλλο του, αὐτό πού δέν ἔχει τεθεῖ, χαρακτηρίζει τήν τέχνη ὡς μιὰ μορφή γνώσης καί κατ' αὐτά μέ τή σειρά της ὡς «ὀρθολογική». Διότι αὐτό πού συγκινεῖ τίς μιμητικές συμπεριφορές εἶναι ὁ τελικός στόχος (Telos) τῆς γνώσης, τό ὁποῖο ταυτόχρονα ἡ ἴδια, μέ τίς δικές της κατηγορίες, ἀποκλείει. Ἡ τέχνη συμπληρώνει τή γνώση προσθέτοντας αὐτό πού ἡ γνώση ἀφήνει ἔξω, ἔτσι ὅμως παραβλάπτει μέ τή σειρά της τόν γνωστικό χαρακτήρα, τή μονοσήμαντη σαφήνεια τῆς γνώσης. Κινδυνεύει νά διαρραγεῖ, διότι ἡ μαγεία, τήν ὁποία ἡ τέχνη ἐκκοσμικεύει, στήν πραγματικότητα ἀρνεῖται νά παράσχει αὐτή τήν ὑπηρεσία καί, μέσα σέ αὐτή τήν ἐκκοσμίκευση, καταντᾷ ἕνα μυθολογικό ὑπόλειμμα, μιὰ πρόληψη. Αὐτό πού σήμερα, ὡς κρίση τῆς τέχνης, ἐμφανίζεται ὡς νέα της ποιότητα εἶναι τόσο παλαιό ὅσο καί ἡ ἐννοιά της. Ἀπό τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο ἡ τέχνη θά τά βγάλει πέ-
ρα μέ αὐτή τήν ἀντινομία θά ἐξαρτηθεῖ ἡ δυνατότητα καί ἡ ἀξία της. Ἡ τέχνη δέν μπορεῖ νά ἀνταποκριθεῖ στήν ἐννοιά της. Αὐτό σφραγίζει κάθε μὀρφωμά της, ἀκόμη καί τό πιό ὑψηλό, μέ μιὰ ἀτέλεια πού διαψεύδει τήν ἰδέα τῆς τελειότητας, στήν ὁποία πρέπει νά εἶναι προσηλωμένα τά ἔργα τέχνης. Ἡ τέχνη θά ἔπρεπε νά ἀπορρίπτει τόν ἀστόχαστα συνεπῆ διαφωτισμό, ὅπως κάνει ὄντως ἡ νηφαλιότητα τοῦ ἰσχυρόγνωμου πρακτικοῦ. Ἡ ἀπορία τῆς τέχνης, τό ἀδιέ-
ξοδο πού συνιστᾷ ἡ ἐπιλογή μεταξύ τῆς ἐπαναστροφῆς στήν κυριο-
λεκτική μαγεία καί τῆς ἐκχώρησης τῆς μιμητικῆς παρώθησης στήν ὕλική ὀρθολογικότητα, τῆς προδιαγράφει τόν νόμο κίνησης· αὐτή ἡ ἀπορία δέν μπορεῖ νά ἀρθεῖ. Τό βάθος τῆς διαδικασίας πού συνιστᾷ
κάθε ἔργο τέχνης σκάβεται ἀπό τό ἀσυμφιλίωτο αὐτῶν τῶν στοιχεί-
ων, τό ὁποῖο πρέπει νά προσυπολογισθεῖ στήν ἰδέα τῆς τέχνης, ὡς εἰκόνας τῆς συμφιλίωσης. Οἱ δυνάμεις τῆς τέχνης ἀπελευθερώνον-
ται μόνον ἐπειδὴ κανένα ἔργο τέχνης δέν μπορεῖ νά ἐπιτύχει πλή-
ρως τόν στόχο του· μόνον ἔτσι προσβέπει στή συμφιλίωση. Ἡ τέχνη
εἶναι μιὰ ὀρθολογικότητα πού ἀσκεῖ κριτική στήν ὀρθολογικότητα
χωρίς νά τῆς ξεφεύγει· δέν εἶναι κάτι προορθολογικό ἢ ἀνορθολο-
γικό, πού ὡς τέτοιο θά ἦταν ἐξαρχῆς καταδικασμένο νά παραμένει
ἀναληθές λόγω τῆς ἐμπλοκῆς κάθε ἀνθρώπινης δραστηριότητας
στήν κοινωνική ὁλότητα. Γιαυτό ἡ ὀρθολογιστική θεωρία τῆς τέ-

χνης αποτυγχάνει όσο και η ανορθολογιστική. Όταν τό φρόνημα τοῦ διαφωτισμοῦ μεταφέρεται κατευθείαν στήν τέχνη, τό ἀποτέλεσμα εἶναι ἐκείνη ἡ ἄμouση νηφαλιότητα πού τόσο εὐκόλα ἐπέτρεψε τότε στούς κλασικιστές τῆς Βαϊμάρης καί τούς συγχρόνους τους ρομαντικούς νά ἐξουδετερώσουν τίς πενιχρές ἐκδηλώσεις τοῦ ἀστικοῦ-ἐπαναστατικοῦ πνεύματος στή Γερμανία μέσω τῆς γελοιότητος πού τίς χαρακτηρίζει· μιᾶ ἄμouσία ἡ ὁποία βέβαια ἐπιτάθηκε ὀλοφάνερα ἑκατόν πενήντα χρόνια ἀργότερα ἀπό τήν περίφρακτη ἀστική θρησκεία τῆς τέχνης. Ὁ ὀρθολογισμός, πού ἀπό ἀνίσχυρη θέση ἐπιχειρηματολογεῖ κατά τῶν ἔργων τέχνης ἐφαρμόζοντας σέ αὐτά κριτήρια ἐξωκαλλιτεχνικῆς λογικῆς καί αἰτιότητος, δέν ἔχει πεθάνει· τόν προκαλεῖ συνεχῶς ἡ ἰδεολογική κατάχρηση τῆς τέχνης. Όταν ἕνας ἀπόγονος τοῦ ρεαλιστικοῦ μυθιστορήματος ἀντιτείνει σέ ἕναν στίχο τοῦ Eichendorff ὅτι δέν θά μπορούσε κανείς νά παρομοιάσει τά σύννεφα μέ ὄνειρα, ἀλλά τό πολύ τά ὄνειρα μέ τά σύννεφα, μιᾶ τέτοια ὀρθή καί πεζή παρατήρηση δέν μπορεῖ νά πλήξει τόν στίχο «σύννεφα τραβοῦν σάν βαριά ὄνειρα»²⁰ στήν περιοχή του, ὅπου ἡ φύση ἔρχεται ἀνυποψίαστη νά παρομοιασθεῖ μέ κάτι ἀπό τόν ἐσωτερικό κόσμο τοῦ ἀνθρώπου. Ὅποιος ἀρνεῖται τήν ἐκφραστική δύναμη τοῦ στίχου, ἐνός ἀρχέτυπου στοχαστικῆς ποίησης^{20α} μεγάλης πνοῆς, σκοντάφτει καί πέφτει στό ἡμίφως τοῦ μορφώματος ἀντί νά κινεῖται μέσα σέ αὐτό ψηλαφητά, παρακολουθώντας τίς ἀποχρώσεις τῶν λέξεων καί τοῦ ἀστερισμοῦ τους. Ἡ ὀρθολογικότητα εἶναι τό ὀργανωτικό στοιχεῖο μέσα στό ἔργο τέχνης, ἐκεῖνο πού δημιουργεῖ ἐνότητα, ὄχι χωρίς σχέση μέ τήν ὀρθολογικότητα πού ἐπικρατεῖ ἔξω, ἀλλά δέν ἀπεικονίζει τήν κατηγοριακή τάξη τῆς τελευταίας. Τά ἀνορθολογικά –σύμφωνα μέ τά κριτήρια τῆς ἐξωτερικῆς ὀρθολογικότητος– χαρακτηριστικά τοῦ ἔργου τέχνης δέν εἶναι σύμπτωμα ἐνός ἀνορθολογιστικοῦ πνεύματος, οὔτε κἄν ἐνός τέτοιου φρονήματος τοῦ παρατηρητῆ· τό φρόνημα παράγει συνήθως μᾶλλον ἔργα ἐνός δεδομένου κοινωνικοῦ φρονήματος, πού κατά κάποιον τρόπο εἶναι ὀρθολογιστικά. Μᾶλλον ἡ ἀβίαστη στάση (*désinvolture*) τοῦ λυρικοῦ ποιητῆ, ἡ ἀποδέσμευσή του ἀπό τίς ἐπιταγές τῆς λογικῆς, οἱ ὁποῖες μπαίνουν σάν σκιές στήν περιοχή του, τοῦ ἐπιτρέπουν νά ἀκολουθεῖ τήν ἐνύπαρκτη νομοτέλεια τῶν μορφωμάτων του. Τά ἔργα τέχνης δέν ἀπωθοῦν^{20β} μέ τήν ἔκφραση βοηθοῦν αὐτό πού διαχέεται καί ξενλισταόει νά βοεῖ τόν

δρόμο του προς την παρούσα συνείδηση, χωρίς, όπως επικρίνει ή ψυχανάλυση, νά τό «ἐκλογικεύουν».^{20γ} Ἄν ἤθελε κανείς νά ἐπιρρίψει ἀνορθολογισμό σέ μιά ἀνορθολογική τέχνη ή ὁποία στήνει παγίδες στούς κανόνες παιγνιδιού ενός Λόγου πού ἀποβλέπει στήν πρακτική, αὐτή ή κατηγορία θά εἶχε μέ τόν τρόπο της ἐξίσου ἰδεολογικό χαρακτήρα ὅσο καί ή ἀνορθολογικότητα τῆς ἐπίσημης πίστης στήν τέχνη· βολεύει πολύ τά σχέδια τῶν ἀπαράσις κάθε κατεύθυνσης, ἀνάλογα μέ τίς ἀνάγκες τους. Ρεύματα ὅπως ὁ ἐξπρεσιονισμός καί ὁ σουρρεαλισμός, οἱ ἀνορθολογικότητες τῶν ὁποίων ξένιζαν, τάχθηκαν κατά τῆς βίας, τῆς αὐθεντίας, τοῦ σκοταδισμού. Τό γεγονός ὅτι στόν φασισμό, γιά τόν ὁποῖο ὅλο τό πνεῦμα εἶναι ἀπλῶς ἓνα μέσον γιά τούς σκοπούς του καί ὁ ὁποῖος κατά συνέπεια ἔτρωγε τά πάντα, κατέληξαν διάφορα ρεύματα, στή Γερμανία μεταξύ ἄλλων καί ἐξπρεσιονιστικά, στή Γαλλία μερικά πού τροφοδοτοῦνταν ἀπό τόν σουρρεαλισμό, δέν ἔχει καμμία σημασία γιά τήν ἀντικειμενική ἰδέα αὐτῶν τῶν κινήματων καί ὑπερτονίζεται μέ ζήλο, γιά προπαγανδιστικούς σκοπούς, ἀπό τήν αἰσθητική τῶν διαδόχων τοῦ Ζντάνωφ. Ἐνα πράγμα εἶναι νά παρουσιάζει κανείς καλλιτεχνικά κάτι ἀνορθολογικό –τήν ἀνορθολογικότητα τῆς τάξης πραγμάτων ή τοῦ ψυχικοῦ βίου–, νά τοῦ δίνει μορφή καί ἔτσι πάντοτε κατά κάποιον τρόπο νά τό κάνει ὀρθολογικό, ἄλλο πράγμα εἶναι νά κηρύσσει τήν ἀνορθολογικότητα, ὅπως συμβαίνει σχεδόν πάντοτε μέ τόν ὀρθολογισμό τῶν αἰσθητικῶν μέσων, σέ χονδροειδῶς σύμμετρα ἐπιφανειακά πλαίσια ἀναφορᾶς. Αὐτό δέν τό ἐκτίμησε ἐντελῶς σωστά ή θεωρία τοῦ Benjamin γιά τό ἔργο τέχνης στήν ἐποχή τῆς τεχνικῆς ἀναπαραγωγικότητας. Ἡ ἀπλή ἀντίθεση μεταξύ τοῦ ἔργου πού ἀποπνέει «αὔρα» καί τοῦ μαζικά παραγόμενου, ή ὁποία, γιά νά εἶναι χειροπιαστή, παραμελεῖ τή διαλεκτική τῶν δύο τύπων, γίνεται λεία μιᾶς ἀντίληψης γιά τό ἔργο τέχνης, ή ὁποία ἐπιλέγει ὡς ὑπόδειγμα τή φωτογραφία καί δέν εἶναι ἐπίσης λιγότερο βάρβαρη ἀπό ἐκείνη πού ἀντιλαμβάνεται τόν καλλιτέχνη ὡς δημιουργό· ἀρχικά ἄλλωστε, στή «Μικρή ἱστορία τῆς φωτογραφίας», ὁ Benjamin δέν εἶχε ἀναγγεῖλει αὐτή τήν ἀντίθεση μέ τόσο μή διαλεκτικό τρόπο ὅπως πέντε χρόνια ἀργότερα στήν ἐργασία του γιά τήν ἀναπαραγωγή τοῦ ἔργου τέχνης.²¹ Ἐνῶ σέ αὐτό τό δοκίμιο ἐπαναλαμβάνεται κατά λέξη ὁ προηγούμενος ὁρισμός τῆς «αὔρας», στό δοκίμιο γιά τή φωτογραφία ἀποδιδόταν ἐγκωμιαστικά στίς

φωτογραφίες της πρώτης περιόδου ή «αὔρα» τους, τήν ὁποία ἔχασαν ἀργότερα ἐξαιτίας τῆς κριτικῆς στήν ὁποία ὑποβλήθηκε ἡ ἐμπορική τους ἐκμετάλλευση ἀπό τόν Atget. Αὐτή ἡ παρατήρηση πρέπει νά βρίσκεται πιό κοντά στήν πραγματικότητα ἀπό τήν ἀπλοποίηση στήν ἐργασία γιά τήν ἀναπαραγωγή τοῦ ἔργου τέχνης, πού συνέβαλε στήν εὐρύτατη διάδοσή της. Μέσα ἀπό τό ἀραιό πλέγμα ἐκείνης τῆς ἀντίληψης πού συμπαθεῖ τήν ἀπεικόνιση ξεγλιστράει τό ἐνάντιο ἀπό τή μεριά του πρὸς τή λατρεία στοιχείο ἐκείνου τοῦ φαινομένου γιά τό ὅποιο ὁ Benjamin εἰσήγαγε τήν ἔννοια τῆς «αὔρας», τό ἀπομακρυνόμενο καί κριτικό ἀπέναντι στήν ἰδεολογική ἐπιφάνεια τῆς ζωῆς. Ἡ καταδίκη τῆς «αὔρας» εὐκόλα μετατρέπεται σέ καταδίκη τῆς ποιοτικά μοντέρνας τέχνης, πού ἀπομακρύνεται ἀπό τή λογική τῶν συνηθισμένων πραγμάτων, καί ἀντ' αὐτοῦ προστατεύει τά προϊόντα τῆς μαζικῆς κουλτούρας, στά ὁποία εἶναι ἐγχαραγμένο τό κέρδος, ἐνῶ ἴχνη του φέρουν ἀκόμη καί ἐκεῖνα τῶν δῆθεν σοσιαλιστικῶν χωρῶν. Καί πραγματικά ὁ Brecht τοποθετοῦσε τή μουσική τύπου Song^{21α} πάνω ἀπό τήν ἀτονική μουσική καί τή δωδεκάφθογγο τεχνική, τίς ὁποῖες, ὡς ρομαντικά ἐκφραστικές, θεωροῦσε ὑποπτες. Βάσει τέτοιων θέσεων τά λεγόμενα ἀνορθολογικά ρεύματα τοῦ πνεύματος κατατάσσονται χωρίς περιστροφές στόν φασισμό, χωρίς νά συνειδητοποιεῖται τό στοιχείο τῆς διαμαρτυρίας κατὰ τῆς ἀστικῆς ἐκπραγμάτισης, μέ τό ὅποιο ἐξακολουθοῦν νά προκαλοῦν. Σέ συμφωνία μέ τήν πολιτική τοῦ ἀνατολικοῦ μπλόκ γίνεται τυφλά ἀποδεκτός ὁ διαφωτισμός ὡς μαζική ἀπάτη.²²

Ἀπομαγικοποιημένες μέθοδοι, πού προσηλώνονται στά φαινόμενα ὅπως παρουσιάζονται, εἶναι πολύ κατάλληλες γιά τήν ἐξύμνησή τους. Μειονέκτημα τῆς μεγαλόπνοης θεωρίας τοῦ Benjamin γιά τήν ἀναπαραγωγή τῶν ἔργων τέχνης παραμένει τό γεγονός ὅτι οἱ διπολικές κατηγορίες της δέν ἐπιτρέπουν τή διάκριση ἀνάμεσα στήν ἀντίληψη μιᾶς ἀποἰδεολογικοποιημένης ὡς τό βαθύτερο στρώμα τῆς τέχνης ἀφενός καί τήν κατάχρηση τῆς αἰσθητικῆς ὀρθολογικότητας γιά τήν ἐκμετάλλευση καί τόν ἔλεγχο τῶν μαζῶν ἀφετέρου· ἡ ἐναλλακτική δυνατότητα δέν θίγεται σχεδόν καθόλου. Τό μοναδικό στοιχείο πού ξεπερνᾷ τόν ὀρθολογισμό τοῦ φωτογραφικοῦ φακοῦ στή θεωρία τοῦ Benjamin εἶναι ἡ ἔννοια τοῦ μοντάζ, πού μεσουράνησε τήν περίοδο τοῦ σουρρεαλισμοῦ καί μετριάσθηκε γρήγορα στόν κινηματογράφο. Τό μοντάζ ὁμως διαχειρίζεται τά στοιχεῖα

τῆς πραγματικότητας τοῦ μὴ ἀμφισβητούμενου κοινοῦ νοῦ γιὰ νὰ τὰ στρέψει πρὸς ἄλλη κατεύθυνση ἢ, στίς πιό ἐπιτυχεῖς περιπτώσεις, γιὰ νὰ ἀφυπνίσει τὴ λανθάνουσα γλώσσα τους. Μένει ὁμως χωρὶς δύναμη καθόσον δέν ἀνατινάζει τὰ ἴδια τὰ στοιχεῖα. Τό μοντάζ ἀκριβῶς θὰ ἔπρεπε νὰ ἐπικριθεῖ γιὰ ἓνα ὑπόλειμμα πρόθυμα συμμορφωνόμενου ἀνορθολογισμοῦ, προσαρμογὴ πρὸς τό ὑλικό πού παραδίδεται ἑτοιμο στό μόρφωμα.

Ἔτσι ἡ ἀρχὴ τοῦ μοντάζ πέρασε στήν ἀρχὴ τῆς κατασκευῆς, μέ μιὰ συνέπεια πού τὰ ἐπιμέρους στάδια ἐξελιξήσ της θὰ πρέπει πρῶτα νὰ περιγραφοῦν ἀπὸ μιὰ αἰσθητικὴ ἱστοριογραφία ἡ ὁποία δέν ὑπάρχει ἀκόμη. Δέν πρέπει νὰ ἀποκρύπτεται ὅτι καὶ ἡ ἀρχὴ τῆς κατασκευῆς, τό πέρασμα τῶν ὑλικῶν καὶ τῶν στοιχείων σέ μιὰ ἐπιβαλλόμενη ἐνότητα, ἐπικαλεῖται καὶ πάλι κάτι λεῖο, ἁρμονιστικό, τὴν καθαρὴ λογικότητα, πού θέλει νὰ γίνει ἰδεολογία. Μοίρα κάθε τέχνης στή σημερινὴ ἐποχὴ εἶναι νὰ προσβάλλεται ἀπὸ τὴν ἀναλήθεια τοῦ κυρίαρχου ὅλου. Παραταῦτα ἡ κατασκευὴ εἶναι σήμερα ἡ μοναδικὴ μορφή ὀρθολογικότητας στό ἔργο τέχνης, ὅπως στίς ἀρχές, στήν Ἀναγέννηση, ἡ χειραφέτηση τῆς τέχνης ἀπὸ τὴ λατρευτικὴ ἑτερονομία συμβάδιζε μέ τὴν ἀνακάλυψη τῆς κατασκευῆς, πού τότε λεγόταν «σύνθεση». Στὴ μονάδα (Monade) τοῦ ἔργου τέχνης ἡ κατασκευὴ εἶναι ὁ τοποτηρητὴς τῆς λογικῆς καὶ τῆς αἰτιότητας, τῶν ἀρχῶν πού προέρχονται ἀπὸ τὴν ἀντικειμενικὴ γνώση. Ἡ κατασκευὴ εἶναι σύνθεση τῶν ποικιλόμορφων στοιχείων σέ βάρος τῶν ποιοτικῶν ἰδιοτήτων, τίς ὁποῖες κυριεύει, καθὼς καὶ τοῦ ὑποκειμένου, πού νομίζει πὼς ἐκτελώντας τὴν κατασκευὴ ἐξαλείφεται. Ἡ συγγένεια τῆς κατασκευῆς μέ τίς γνωστικὲς διαδικασίες, ἢ ἴσως μᾶλλον μέ τὴ γνωσιολογικὴ τους ἐρμηνεία, δέν εἶναι λιγότερο προφανὴς ἀπὸ τὴ διαφορὰ: ὅτι καμμιά τέχνη δέν ἐκφέρει οὐσιωδῶς κρίσεις, καὶ ὅπου τό πράττει, ξεφεύγει ἀπὸ τὴν ἐννοιά της. Ἀπὸ τὴ σύνθεση ὑπὸ τὴν εὐρύτατη ἐννοία, πού περιλαμβάνει τὴ σύνθεση τῆς εἰκόνας, ἡ κατασκευὴ διαφέρει καθόσον καθυποτάσσει ἀνυποχώρητα ὅχι μόνον ὅσα περιέρονται σέ αὐτὴ ἀπὸ τὰ ἔξω, ἀλλὰ καὶ ὅλα τὰ ἐνύπαρκα ἐπιμέρους στοιχεῖα· κατ' αὐτὰ ἡ κατασκευὴ εἶναι ἡ προεκτεινόμενη ὑποκειμενικὴ κυριαρχία, πού ὅσο ἐπιτείνεται τόσο πληρέστερα συγκαλύπτεται. Ἀποσπᾷ τὰ στοιχεῖα τῆς πραγματικότητας ἀπὸ τό πρωταρχικὸ πλαίσιό τους καὶ τὰ μεταβάλλει μέσα τους ὥσπου νὰ εἶναι πάλι ἱκανὰ γιὰ μιὰ ἐνότητα, ὅπως ἐκείνη

πού τούς είχε επιβληθεῖ ἔξω ἑτερόνομα καί τήν ὑφίστανται τώρα μέσα, ἑξίσου ἑτερόνομα. Μέ τήν κατασκευή ἡ τέχνη ἐπιθυμεῖ ἀπελπισμένα νά ἀπαλλαγεῖ μέ τίς δικές της δυνάμεις ἀπό τή νομιναλιστική^{22α} τῆς κατάσταση, τήν αἴσθηση τοῦ τυχαίου, καί νά φθάσει σέ κάτι γενικότερα δεσμευτικό ἢ, ἂν θέλουμε, σέ κάτι γενικό. Γι' αὐτόν τόν σκοπό χρειάζεται αὕτη τήν περιστολή τῶν στοιχείων, ἀπό τήν ὁποία κινδυνεύουν τότε νά ἀποδυναμωθοῦν καί ἡ ὁποία μπορεῖ νά ἐκφυλισθεῖ σέ θρίαμβο ἐπὶ μὴ ὑπαρχτῶν πραγμάτων. Τό ἀφηρημένα ὑπερβατικό ὑποκείμενο, πού σύμφωνα μέ τόν Kant τό ἀποκρύπτει ὁ σχηματισμός (Schematismus),^{22β} μετατρέπεται σέ αἰσθητικό ὑποκείμενο. Παραταῦτα ἡ κατασκευή περιορίζει κριτικά τήν αἰσθητική ὑποκειμενικότητα, ὅπως καί τά κονστρουκτιβιστικά ρεύματα –λόγου χάρη ὁ Mondrian– ἀρχικά βρῖσκονταν σέ ἀντίθεση πρὸς τά ἐξπρεσιονιστικά. Διότι γιὰ νά ἐπιτύχει ἡ σύνθεση τῆς κατασκευῆς, πρέπει ὅπωςδῆποτε, παρ' ὅλη τήν ἀποστροφή, νά μαντευθεῖ ἐρμηνευτικά μέσα ἀπὸ τά συστατικά στοιχεῖα, τά ὁποῖα ποτέ δέν συμμορφώνονται πλήρως μέ τήν τάξη πού τούς ἐπιβάλλεται· μέ ὅλο τό δίκιο τῆς ἡ κατασκευὴ ἀπαρνεῖται τό ὀργανικό ὡς ἀπατηλό. Τό ὑποκείμενο, στήν οἶονεῖ λογική του γενικότητα, εἶναι ὁ ἐπιτετραμμένος λειτουργός αὐτῆς τῆς πράξης, ἐνῶ ἡ ἐξωτερίκευσή του, στό τελικό ἀποτέλεσμα, εἶναι ἀδιάφορη. Μία ἀπὸ τίς πιό βαθιές ἀντιλήψεις τῆς ἐγγελιανῆς αἰσθητικῆς εἶναι ὅτι διέγνωσε σὺν τήν ἀληθινά διαλεκτική σχέση πολὺ νωρίτερα ἀπὸ κάθε κονστρουκτιβισμό καί ἀναζήτησε τήν ὑποκειμενική ἐπιτυχία τοῦ ἔργου τέχνης. Μέ αὕτη τήν ἐξαφάνιση, ὅχι μέ κολακευτικό πλησίασμα τῆς πραγματικότητας, σπάζει τό ἔργο τέχνης, ἂν καί ὅπου αὐτό εἶναι δυνατόν, τό φράγμα τοῦ ἀπλῶς ὑποκειμενικοῦ Λόγου. Αὕτη εἶναι ἡ οὐτοπία τῆς κατασκευῆς· τό μὴ ἀλάθητό της εἶναι ὅτι κατ' ἀνάγκη ἔχει μιά ροπή νά καταστρέφει τό ὁλοκληρωμένο-ἐνοποιημένο καί νά ἀκινητοποιεῖ τή διαδικασία, τό μόνο πού τῆς δίνει ζωή. Ἡ ἀπώλεια τῆς ἔντασης στήν κατασκευαστική τέχνη σήμερα δέν εἶναι ἀπόρροια ὑποκειμενικῆς ἀδυναμίας, ἀλλά ἔχει τήν αἰτία τῆς στήν ἰδέα τῆς κατασκευῆς, τῇ σχέσῃ τῆς πρὸς τή φαινομενικότητα. Ἡ ἰδέα τῆς κατασκευῆς ἐπιθυμεῖ, στήν οἶονεῖ ἀκάθεκτη πορεία τῆς, ὅπου δέν ἀνέχεται τίποτε ἄλλο ἐκτός ἀπὸ τόν ἑαυτό της, νά γίνει μιά πραγματικότητα ἰδίου τύπου καί ἔτσι δανεῖζεται ἀκριβῶς τήν καθαρότητα τῶν ἀρχῶν τῆς ἀπὸ τίς ἐξωτερικὲς πρὸς αὕτη σκόπι-

μες-πρακτικές μορφές τῶν τεχνικῶν προϊόντων. Ὡς ἀπαλλαγμένη ἀπό πρακτικούς σκοπούς παραμένει ὁμως ἔγκλειστη στήν τέχνη. Τό καθαρά κατασκευασμένο, αὐστηρά ἀντικειμενικό ἔργο τέχνης, ἀπό τήν ἐποχή τοῦ Adolf Loos ὀρκισμένος ἐχθρός κάθε καλλιτεχνικῆς βιοτεχνίας, καθὼς μιμεῖται τίς σκόπιμες-πρακτικές μορφές περνάει στήν περιοχή τῆς τελευταίας, καί ἡ σκοπιμότητα χωρίς σκοπό γίνεται ειρωνεία. Μέχρι τώρα συνάντησε μόνον ἓνα ἐμπόδιο: τήν κριτική παρέμβαση τοῦ ὑποκειμένου στόν ὑποκειμενικό Λόγο· ἓνα πλεόνασμα τῆς ἐκδήλωσής του πάνω ἀπό ἐκεῖνο στό ὁποῖο τό ὑποκείμενο ἐπιθυμεῖ νά ἀρνηθεῖ τόν ἑαυτό του. Μόνον ἀναπτύσσοντας ὥς τό ξεκαθάρισμά της αὐτή τήν ἀντίφαση, ὅχι λειαινοντάς την, μπορεῖ ἴσως ἡ τέχνη νά διατηρηθεῖ ἀκόμη στή ζωή.

Ἡ ἀνάγκη γιά ἀντικειμενική τέχνη δέν μποροῦσε ποτέ νά ικανοποιηθεῖ μέ τή χρήση μέσων ἔκφρασης πού συνδέονταν μέ ἓναν σκοπό καί κατέφευγε σέ αὐτόνομα μέσα. Κατ' ἀρχάς ἀποδοκιμάζει ἀπλῶς τήν τέχνη ὡς ἓνα προϊόν ἀνθρώπινης ἐργασίας πού παραταῦτα δέν θέλει νά εἶναι ἀντικείμενο, ἓνα πράγμα ἀνάμεσα σέ ἄλλα πράγματα. Ἀντικειμενική τέχνη εἶναι ἀρχικά ἓνα ὀξύμωρο σχῆμα. Ἡ ἀνάπτυξή του ὁμως εἶναι ὁ πυρήνας τῆς σημερινῆς τέχνης. Ἡ τέχνη κινεῖται ἀπό τό γεγονός ὅτι ἡ μαγεία (γοητεία) της, ὑπόλειμμα τῆς μαγικῆς περιόδου τοῦ πολιτισμοῦ, ἀναιρεῖται ὡς ἄμεση αἰσθητική παρουσία ἀπό τήν ἀπομαγικοποίηση τοῦ κόσμου, ἐνῶ αὐτό τό μαγικό στοιχεῖο της δέν μπορεῖ νά ἀπαλειφθεῖ. Μόνο μέσα σέ αὐτό μπορεῖ νά διαφυλαχθεῖ τό μιμητικό της χαρακτηριστικό, καί ἡ ἀλήθεια του ἀπορρέει ἀπό τήν κριτική πού μέ τήν παρουσία του ἀσκεῖ στήν ἀπολυτοποιημένη ὀρθολογικότητα. Ἡ ἴδια ἡ μαγεία (γοητεία), χειραφετημένη ἀπό τήν ἀξίωσή της νά θεωρηθεῖ πραγματική, ἔχει διαφωτιστική λειτουργία: ἡ φαινομενικότητά της ἀπομαγικοποιεῖ τόν ἀπομαγικοποιημένο κόσμο. Αὐτό συνιστᾷ τόν διαλεκτικό αἰθέρα στόν ὁποῖο κινεῖται σήμερα ἡ τέχνη. Ἡ παραίτηση ἀπό τήν ἀξίωση ἀλήθειας τοῦ διατηρούμενου μαγικοῦ στοιχείου παραφράζει τήν αἰσθητική φαινομενικότητα καί τήν αἰσθητική ἀλήθεια. Στήν κληρονομιά τῆς συμπεριφορᾶς τοῦ πνεύματος πού στόχευε στά ὄντα²² ἐπιζεῖ ἡ εὐκαιρία τῆς τέχνης νά συνειδητοποιήσῃ μέ διαμεσολαβημένο τρόπο ἐκεῖνο τό οὐσιῶδες πού ἡ ὑπαγωγή του σέ ταμποῦ ταυτίζεται μέ τήν πρόοδο τῆς ὀρθολογικῆς γνώσης. Στόν ἀπομαγικοποιημένο κόσμο, μολονότι ὁ ἴδιος δέν τό ὁμολογεῖ, τό γεγονός πού

λέγεται τέχνη είναι σκάνδαλο, όμοίωμα τής μαγείας-γοητείας, τήν όποία ό ίδιος δέν άνέχεται. Άν όμως ή τέχνη τό δεχθεΐ ατάραχη ως αναπόφευκτο, αν όρίσει τόν έαυτό της τυφλά ως μαγεία-γοητεία, τότε θά τόν ύποβιβάσει σέ πρακτική ψευδαισθήσεων, άκυρώνοντας τή δική της αξίωση αλήθειας καί αὐτοϋπονομευόμενη άκόμη περισσότερο. Μέσα στόν απομαγικοποιημένο κόσμο άκόμη καί ό έσχατος λόγος τής τέχνης, γυμνός από κάθε έξαρση καί ένθάρρυνση, ήχει ρομαντικά. Η αισθητική φιλοσοφία τής ιστορίας του Hegel, πού ως τελική φάση κατασκευάζει τή ρομαντική, έπαληθεύεται άκόμη καί από τήν αντιρομαντική, ένω αὐτή καί μόνη της, μέ τό μαύρο χρώμα της, μπορεί νά ξεπεράσει μέ τήν πλειοδοσία της τόν απομαγικοποιημένο κόσμο, νά έξαλείψει τή μαγεία πού άσκει ό ίδιος μέ τήν υπέρτερη δύναμη τής παρουσίας του, τόν φетиχιστικό χαρακτήρα του έμπορεύματος. Τά έργα τέχνης μέ τήν παρουσία τους θέτουν άξιωματικά τήν ύπαρξη ενός μή ύπαρκτου καί έτσι έρχονται σέ σύγκρουση με τήν αντικειμενική άνυπαρξία του. Αὐτή ή σύγκρουση δέν πρέπει όμως νά νοεΐται ως κάτι παρόμοιο μέ τήν αντίληψη τών φανατικών όπαδών τής τζάζ: πώς ό,τι δέν βολεύει τό άθλημά τους είναι αναχρονισμός λόγω τής άσυμφωνίας του μέ τόν απομαγικοποιημένο κόσμο. Διότι αληθές είναι ό,τι δέν ταιριάζει μέσα σέ αὐτόν τόν κόσμο. Τό a priori κάθε καλλιτεχνικής άφετηρίας καί ή στάθμη τής ιστορίας βρίσκονται σέ άσυμφωνία, αν μπορεί νά ύποθεθεΐ ότι υπήρξε ποτέ άρμονία μεταξύ τους· καί αὐτή ή άσυμφωνία δέν μπορεί νά άρθεΐ μέ τήν προσαρμογή: αλήθεια είναι, άπεναντίας, ή άντοχή ως τήν τελική έκβαση τής σύγκρουσης. Από τήν άλλη μεριά ή αποκαλλιτεχνικοποίηση τής τέχνης είναι άνύπαρκτη σέ αὐτή, τόσο στή μή παρασυρόμενη όσο καί σέ εκείνη πού ξεπουλιέται, σύμφωνα μέ τήν τεχνολογική τάση τής τέχνης, πού καμμιά επίκληση τής δῆθεν καθαρής καί άμεσης έσωτερικότητας δέν μπορεί νά άναστείλει. Η έννοια τής καλλιτεχνικής τεχνικής (τεχνολογίας) έμφανίσθηκε άργά· δέν υπήρχε άκόμη ούτε κατά τήν περίοδο τής Γαλλικής επανάστασης, όταν ή αισθητική ύποταγή τής φύσης αποκτούσε αὐτοσυνείδηση· δέν έλειπε όμως τό ίδιο τό πράγμα. Καλλιτεχνική τεχνική δέν σημαίνει μιá βολική καί χρήσιμη προσαρμογή σέ μιá εποχή πού μέ σαχλό ζῆλο διαλαλεΐται ως τεχνολογική, λές καί ή δομή της κρίνεται κατευθείαν από τίς παραγωγικές δυνάμεις καί όχι έξίσου από τίς παραγωγικές σχέσεις, οί όποιες τίς κρατοϋν

δέσμιες. Όπου ή αισθητική τεχνολογία, όπως συνέβη αρκετές φορές στά σύγχρονα κινήματα μετά τόν δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, δέν επιδιώκει τεχνικές καινοτομίες, αλλά τήν επιστημονικοποίηση τής τέχνης ως τέτοιας, ή τέχνη τινάζεται από τή θέση της. Έπιστήμονες, προπάντων φυσικοί, μπορούσαν άνετα νά αποδείξουν τίς παρανοήσεις τών καλλιτεχνών, πού ήταν ένθουσιασμένοι από τή ονοματολογία τους, και νά τούς θυμίσουν ότι στους όρους τής Φυσικής πού χρησιμοποιούσαν για τίς μεθόδους τους δέν ανταποκρίνονταν τά πράγματα πού έννοούν οί καλλιτέχνες. Η τεχνικοποίηση τής τέχνης δέν προκαλείται μόνον από τή μεριά του ύποκειμένου, τής χωρίς ψευδαισθήσεις συνείδησης και τής δυσπιστίας απέναντι στή μαγεία, αλλά και από τό αντικείμενο: από τό έρώτημα πώς πρέπει νά είναι οργανωμένα τά έργα τέχνης για νά είναι δεσμευτικά. Αυτή ή δυνατότητα έγινε προβληματική μέ τήν παρακμή τών παραδοσιακών μεθόδων, πού εφαρμόζονται μέχρι σήμερα. Πρόσφορη φαινόταν μόνον ή τεχνολογία πού ύποσχόταν τήν οργάνωση τών έργων τέχνης υπό τήν έννοια εκείνης τής σχέσης σκοπών-μέσων τήν όποία ό Kant είχε ταυτίσει γενικά μέ τήν αισθητική σφαίρα. Η τεχνική δέν έσπευδε κατά κανέναν τρόπο από τά έξω για νά καλύψει ένα κενό, άν και ή ιστορία τής τέχνης γνωρίζει στιγμές πού μοιάζουν μέ τίς τεχνικές επαναστάσεις τής υλικής παραγωγής. Μέ τήν προϊούσα ύποκειμενοποίηση τών έργων τέχνης είχε ώριμάσει στίς παραδοσιακές τεχνοτροπίες ή κατοχή και ή έλεύθερη διάθεση τών τεχνικών. Η τεχνικοποίηση επιβάλλει τήν κατοχή και τήν έλεύθερη διάθεση ως αρχή. Για τή νομιμοποίησή της μπορεί νά επικαλείται τό γεγονός ότι τά μεγάλα παραδοσιακά έργα τέχνης, πού από τόν Palladio και μετέπειτα μόνο κατά περιόδους οφείλονται στή συνειδητή κατοχή τών τεχνικών μεθόδων, χρωστούσαν ώστόσο τήν αυθεντικότητά τους στόν βαθμό τής τεχνικής τους πληρότητας, ώσπου ή τεχνολογία διέλυσε τίς παραδοσιακές μεθόδους. Αναδρομικά ή τεχνική ως συστατικός παράγων τής τέχνης διακρίνεται και στά έργα τέχνης του παρελθόντος πολύ σαφέστερα από όσο είναι πρόθυμη νά δεχθεί ή ιδεολογία τής κουλτούρας, ή όποία παρουσίασε τήν τεχνική εποχή τής τέχνης, όπως τήν αποκαλεί στή γλώσσα της, ως διαδοχή και παρακμή ενός άλλοτινου ανθρώπινου αυθορμητισμού. Στόν Bach μπορούμε ασφαλώς νά δείξουμε λόγου χάρη τό χάσμα ανάμεσα στή δομή τής μουσικής του και τά τεχνικά μέσα

πού διέθετε ή εποχή του για μιά ὄντως ἀρμόζουσα ἐκτέλεσή της· αὐτό εἶναι σημαντικό γιά τήν κριτική τοῦ αἰσθητικοῦ ἱστορισμοῦ. Ἀλλά τέτοιες διαπιστώσεις δέν καλύπτουν ὁλόκληρο τό σύμπλεγμα. Ἡ ἐμπειρία του ὁδήγησε τον Bach σέ μιά πολύ ἀνεπτυγμένη τεχνική σύνθεσης. Ἀντίστροφα, σέ ἔργα πού μποροῦν νά ἀποκαλοῦνται ὄντως ἀρχαῖκά ή ἐκφραση εἶναι συγκερασμένη τόσο μέ μιά τεχνική ὅσο καί μέ τήν ἀπουσία της ἥ μέ αὐτό πού ή τεχνική δέν μποροῦσε νά προσφέρει. Εἶναι μάταιο νά ἐρίζουμε προκειμένου νά ὀρίσουμε πόση ἀπό τήν ἐπίδραση τῆς ζωγραφικῆς πρίν ἀπό τήν προοπτική ὀφείλεται στό βάθος αὐτῶν πού ἐκφράζει ή στήν τεχνική ἀνεπάρκεια, μιά στέρηση πού πάντοτε γίνεται μέ τή σειρά της ἐκφραση. Σέ ἀρχαῖκά ἔργα, πού γενικά δέν εἶναι ἀνοιχτά ὡς πρός τίς δυνατότητές τους, ἀλλά ὑπόκεινται σέ περιορισμούς, ὑπάρχει, ἀκριβῶς γιαντό, τόση τεχνική, καί ὄχι περισσότερη, ὅση ἀπαιτεῖται κάθε φορά γιά τήν πραγματοποίησή τους. Αὐτό τοῦς προσδίδει ἐκεῖνο τό ἀπατηλό κῦρος πού ἀποκρύπτει τήν τεχνική ὄψη τοῦ πράγματος, ή ὁποία εἶναι προϋπόθεση ἑνός τέτοιου κύρους. Μπροστά σέ τέτοια μορφώματα μένει βουβό τό ἐρώτημα τί εἶναι ἠθελημένο καί τί ἦταν ἀκόμη ἀδύνατο· ἕνα τέτοιο ἐρώτημα, μπροστά σέ αὐτό πού ἀντικειμενοποιήθηκε, εἶναι ὄντως πάντοτε παραπλανητικό. Ἀλλά ή κατάθεση τῶν ὀπλων ἔχει καί ἕνα σκοταδιστικό στοιχεῖο. Ἡ ἔννοια τοῦ Riegl καλλιτεχνική βούληση, ὅσο καί ἂν συνέβαλε στή θεραπεία τῆς αἰσθητικῆς ἐμπειρίας ἀπό ἀφηρημένους-ἄχρονους κανόνες, δύσκολα μπορεῖ νά σταθεῖ· ἐλάχιστα καί σπάνια κρίνεται ή τύχη ἑνός ἔργου ἀπό αὐτό πού θέλησε ὁ καλλιτέχνης. Ἡ ἄγρια ἀκαμψία τοῦ ἐτρουσκικοῦ Ἀπόλλωνα στή Villa Giulia εἶναι ἕνα συστατικό στοιχεῖο τοῦ πνευματικοῦ περιεχομένου, ἀδιάφορο ἂν ἦταν ἠθελημένη ή ὄχι. Παραταῦτα ή λειτουργία τῆς τεχνικῆς μεταβάλλεται καί σέ κομβικά σημεία ἀντιστρέφεται. Στήν πλήρη της ἀνάπτυξη καθιερώνει τήν πρωτοκαθεδρία τοῦ ποιεῖν (φτιαξίματος) στήν τέχνη, σέ ἀντίθεση πρός μιά προληπτικότητα ὅσον ἀφορᾷ τήν παραγωγή, ὅπως καί ἂν νοεῖται. Ἀντίπαλος τῆς τέχνης μπορεῖ νά γίνει ή τεχνική καθόσον ή τέχνη ἀντιπροσωπεύει σέ διάφορες βαθμίδες ἐξέλιξης αὐτό πού καταπνίγεται καί δέν μπορεῖ νά φτιαχθεῖ. Ἀλλά ή τεχνικοποίηση τῆς τέχνης δέν ἐξαντλεῖται ἐπίσης στήν ποιησιμότητα, ὅπως θά ἤθελε ή ρηχότητα τοῦ πολιτιστικοῦ συντηρητισμοῦ. Ἡ τεχνικοποίηση, ὁ προεκτεταμένος βραχίονας τοῦ ὑποκει-

μένου πού υποτάσσει τή φύση, αποξενώνει τά έργα τέχνης από τήν ἄμεση γλώσσα τους. Ἡ τεχνολογική νομοτέλεια περιορίζει τόν τυχαῖο χαρακτήρα τοῦ ἀπλοῦ υποκειμένου πού παράγει τό ἔργο τέχνης. Ἡ ἴδια διαδικασία, γιά τήν ὁποία ἡ παραδοσιοκρατία ἐξανίσταται θεωρώντας ὅτι κάνει τήν τέχνη ἄψυχη, στά ἀνώτερα προϊόντα της κάνει τό ἔργο τέχνης νά μιλάει, ἀντί νά ἐκφράζεται μέσα ἀπό αὐτά κάτι ψυχολογικό ἢ ἀνθρώπινο, ὅπως φλυαροῦν αὐτοί σήμερα. Αὐτό πού λέγεται ἐκπραγμάτιση ψηλαφεῖ, ὅταν ριζοσπαστικοποιεῖται, ἀναζητώντας τή γλώσσα τῶν πραγμάτων. Πλησιάζει δυναμικά τήν ἰδέα ἐκείνης τῆς φύσης πού ἡ πρωτοκαθεδρία τῆς ἀνθρώπινης νοηματικότητας τήν ξεριζώνει. Ἡ ἐμφαντική νεωτερικότητα ξεφεύγει ἀπό τό πεδίο τῆς ἀπεικόνισης ψυχικῶν διαθέσεων καί περνάει στήν ἄρθρωση μιᾶς μή σημασιοδοτικῆς γλώσσας. Ἡ πιό σημαντική μαρτυρία μιᾶς τέτοιας ἐξέλιξης στό πρόσφατο παρελθόν εἶναι ἀσφαλῶς τό ἔργο τοῦ Paul Klee, ὁ ὁποῖος μάλιστα ἦταν μέλος τοῦ τεχνολογικά προσανατολισμένου Bauhaus.

Ὅταν διδάσκει κανεῖς, ὅπως ἀσφαλῶς εἶχε τήν πρόθεση νά κάνει ὁ Adolf Loos καί ὅπως ἀπό τότε πρόθυμα ἐπαναλαμβάνουν οἱ τεχνοκράτες, τήν ὁμορφιά τῶν πραγματικῶν τεχνικῶν ἀντικειμένων, χαρακτηρίζει μιᾶ ἰδιότητά τους κατά τῆς ὁποίας ἡ λειτουργική ἀντικειμενικότητα (Sachlichkeit) ὡς αἰσθητική εὐαισθησία ἀντιστέκεται. Ἡ ὁμορφιά ὡς πρόσθετο καί παράλληλο στοιχεῖο, κρινόμενη σύμφωνα μέ ἀδιαφανεῖς παραδοσιακές κατηγορίες ὅπως τυπική-μορφολογική ἁρμονία ἢ ἀκόμη καί ἐπιβλητική μεγαλοπρέπεια, ἀποβαίνει σέ βάρος τῆς πραγματικῆς σκοπιμότητας, στήν ὁποία ἀναζητοῦν τόν μορφολογικό τους νόμο σκόπιμα-πρακτικά μορφώματα ὅπως οἱ γέφυρες ἢ οἱ βιομηχανικές ἐγκαταστάσεις. Ὁ ἰσχυρισμός ὅτι τά σκόπιμα-πρακτικά μορφώματα εἶναι πάντοτε καί ὡραῖα, καθῶς μένουν πιστά στόν μορφολογικό τους νόμο, εἶναι ἀπολογητικός, σάν νά ἤθελε νά παρηγορήσει γιά κάτι πού τοῦς λείπει: δείχνει τή βεβαρημένη συνείδηση τῆς ἴδιας τῆς ἀντικειμενικότητας. Τό αὐτόνομο ἔργο τέχνης ὅμως, πού μόνο μέσα του εἶναι λειτουργικό, μέ τήν ἐνύπαρκτη τελεολογία του θέλει νά φθάσει σέ αὐτό πού ἄλλοτε λεγόταν ὁμορφιά. Ἄν ὥστόσο ἡ σκόπιμη καί ἡ μή σκόπιμη τέχνη παρά τόν χωρισμό τους συμμερίζονται τήν εὐαισθησία τῆς ἀντικειμενικότητας, τότε γίνεται προβληματική ἡ ὁμορφιά τοῦ αὐτόνομου τεχνολογικοῦ ἔργου τέχνης, ἀπό τήν ὁποία τό πρότυπό

της, τὰ σκόπιμα-πρακτικά μορφώματα, παραιτείται. Πάσχει από μιά λειτουργικότητα χωρίς λειτουργία. Ἐπειδή τῆς λείπει ὁ ἑξωτερικός ἀντικειμενικός σκοπός, ἀτροφεῖ καί ὁ ἐσωτερικός· ἡ λειτουργικότητα, ὡς εἶναι δι' ἄλλο, γίνεται περιττή καί ὡς αὐτοσκοπός διακοσμητική. Ὑπονομεύεται τότε ἓνα στοιχεῖο τῆς ἴδιας τῆς λειτουργικότητας, ἡ ἀπό τὰ κάτω ἀνερχόμενη ἀναγκαιότητα, ἡ ὁποία ρυθμίζεται ἀνάλογα μέ αὐτό πού θέλουν τὰ ἐπιμέρους στοιχεῖα καί τήν κατεύθυνσή τους. Βαθύτατα πλήττεται ἡ ἐξισσορόπηση τῶν ἐντάσεων, ἓνα δάνειο τοῦ ἀντικειμενικοῦ ἔργου τέχνης ἀπό τίς σκόπιμες-πρακτικές τέχνες. Σέ ὅλα αὐτά φανερώνεται ἡ ἀναντιστοιχία ἀνάμεσα στό λειτουργικά διαμορφωμένο ἔργο τέχνης καί τήν ἔλλειψη λειτουργίας του. Καί ὅμως ἡ αἰσθητική μίμηση τῆς λειτουργικότητας δέν μπορεῖ νά ἀνακληθεῖ μέ καμμιά προσφυγή στήν ὑποκειμενική ἀμεσότητα: μιά τέτοια προσφυγή θά ἀπέκρυπτε ἀπλῶς σέ ποιό βαθμό τό ἄτομο καί ἡ ψυχολογία του ἀπέναντι στήν ὑπέρτερη ἐξουσία τῆς κοινωνικῆς ἀντικειμενικότητας ἔχει γίνει ἰδεολογία: ἡ λειτουργική ἀντικειμενικότητα ἔχει ὀρθή συνείδηση τοῦ πράγματος. Ἡ κρίση πού διέρχεται ἡ λειτουργική ἀντικειμενικότητα δέν εἶναι μιά ἔνδειξη ὅτι πρέπει νά παραχωρήσει τή θέση της σέ κάτι ἀνθρώπινο, τό ὁποῖο ἀμέσως θά ἐκφυλίζοταν σέ παρότρυνση, ἓνα ἀντίστοιχο τῆς αὐξανόμενης ἀπανθρωπιᾶς στήν πραγματικότητα. Μιά συνεπής ἀντικειμενικότητα ὅμως καταλήγει σέ προκαλλιτεχνική βαρβαρότητα. Ἀκόμη καί ἡ αἰσθητικά ἐκλεπτυσμένη ἀλλεργία κατά τοῦ κίτς, τοῦ διακοσμητικοῦ στολιδιοῦ, τοῦ περιττοῦ, αὐτοῦ πού πλησιάζει τήν πολυτέλεια, ἔχει μιά ὀψη βαρβαρότητας, τῆς καταστροφικῆς, σύμφωνα μέ τή θεωρία τοῦ Freud, δυσφορίας στόν πολιτισμό. Οἱ ἀντινομίες τῆς λειτουργικῆς ἀντικειμενικότητας ἐπιβεβαιώνουν τή διαλεκτική τοῦ διαφωτισμοῦ ὡς πρός τή διαπίστωση ὅτι ἡ πρόοδος καί ἡ ἐπαναστροφή βρίσκονται ἡ μία μέσα στήν ἄλλη. Βάρβαρο εἶναι τό κατά γράμμα. Τό ἀπολύτως λειτουργικό-ἀντικειμενικό ἔργο τέχνης γίνεται ἀπλό δεδομένο δυνάμει τῆς καθαρῆς νομοτέλειάς του καί κατά συνέπεια καταργεῖται ὡς τέχνη. Οἱ ἐναλλακτικές δυνατότητες πού διαγράφονται μέσα ἀπό τήν κρίση εἶναι ἢ νά βγεῖ κανεῖς ἀπό τήν τέχνη ἢ νά ἀλλάξει τήν ἔννοιά της.

Ἀπό τήν ἐποχή τοῦ Schelling, ἡ αἰσθητική τοῦ ὁποίου λέγεται φιλοσοφία τῆς τέχνης, τό αἰσθητικό ἐνδιαφέρον ἐστιάζεται στή φύση. Τό ὡραῖο στή φύση, στό ὁποῖο ἦταν ἀκόμη προσηλωμένοι οἱ πῶς χτυπητοί προσδιορισμοί τῆς *Κριτικῆς τῆς κριτικῆς ἱκανότητας*, δέν ἀποτελεῖ πιά πραγματικό θέμα τῆς θεωρίας του. Αὐτό δέν συμβαίνει μᾶλλον ἐπειδή, σύμφωνα μέ τή θεωρία τοῦ Hegel, τό ὡραῖο στή φύση διαφυλάσσεται ὄντως σέ ἀνώτερη μορφή: ἀπλῶς ἀπωθήθηκε.^{22δ} Ἡ ἐννοια τοῦ ὡραίου στή φύση ἀνασκαλεύει μιά πληγή καί λίγο λείπει νά σκεφθεῖ κανεῖς, μαζί μέ αὐτή, καί τή βία πού τό ἔργο τέχνης, καθαρό τεχνούργημα, ἀσκει σέ βάρος τῆς φύσης. Φτιαγμένο πέρα γιά πέρα ἀπό τό χέρι τοῦ ἀνθρώπου, τό ἔργο τέχνης στέκεται ἀπέναντι στό φαινομενικά μή φτιαγμένο, στή φύση. Ὡς καθαρὰ ἀντίθετα ὅμως, αὐτά τά δύο παραπέμπουν τό ἓνα στό ἄλλο: ἡ μέν φύση στήν ἐμπειρία ἐνός διαμεσολαβημένου, ἀντικειμενοποιημένου κόσμου, τό δέ ἔργο τέχνης στή φύση, τόν διαμεσολαβημένο τοποτηρητή τῆς ἀμεσότητας. Γιαυτό ὁ στοχασμός πάνω στό ὡραῖο στή φύση εἶναι ἀπαραίτητος στή θεωρία τῆς τέχνης. Ἐνῶ κατά ἀρκετά παράδοξο τρόπο τέτοιοι στοχασμοί, σχεδόν τό ἴδιο τό θέμα, φαίνονται ὀπισθοδρομικοί, ἀνιαροί, ξεπερασμένοι, ἡ μεγάλη τέχνη μαζί μέ τήν ἐρμηνεία τῆς ἀποκλείει, μέ τήν ἐνσωμάτωση ὅσων ἡ παλαιότερη αἰσθητική ἀπένεμε στή φύση, τή συνειδητοποίηση ἐκείνου πού ἔχει τή θέση του πέρα ἀπό τό ἐγγενές αἰσθητικό πλαίσιο καί παραταῦτα ἐμπίπτει σέ αὐτό ὡς προϋπόθεσή του. Τό πέρασμα στήν ἰδεολογική θρησκεία τῆς τέχνης τοῦ δέκατου ἑνατοῦ αἰῶνα, πού τό ὄνομά της ἐφευρέθηκε ἀπό τόν Hegel, ἡ ἱκανοποίηση ἀπό τή συμφιλίωση πού πραγματοποιεῖται συμβολικά στό ἔργο τέχνης, εἶναι τό τίμημα γιά τήν προαναφερόμενη ἀπώθηση. Τό ὡραῖο στή φύση ἐξαφανίσθηκε ἀπό τήν αἰσθητική καθὼς ἄρχισε νά κυριαρχεῖ ἡ θεμελιωμένη ἀπό τόν Kant ἐννοια τῆς ἐλευθερίας καί τῆς ἀνθρώπινης ἀξιοπρέπειας, ἡ ὁποία μεταμοσχεύθηκε στήν αἰσθητική μέ συνέπεια ἀπό τόν Schiller καί τόν Hegel· σύμφωνα μέ αὐτή τίποτε δέν εἶναι σεβαστό στόν κόσμο παρά μόνον ἂν τό αὐτόνομο ὑποκείμενο τό ὀφείλει στόν ἑαυτό του. Ἡ ἀλήθεια αὐτῆς τῆς ἐλευθερίας γιά τό ὑποκείμενο εἶναι ὅμως ταυτόχρονα μιά ἀναλήθεια: ἀνελευθερία γιά τό ἄλλο. Γιαυτό ἀπό τή στροφή κατά τοῦ ὡραίου στή φύση, παρά τήν τεράστια πρόοδο πού ἐπέτρεψε στήν ἀντίληψη τῆς τέχνης ὡς πνευματικῆς ἐκδήλωσης, δέν λείπει τό καταστροφικό στοιχεῖο

κατά της φύσης γενικά, όπως δέν λείπει καί από τήν έννοια της αξιοπρέπειας. Ἡ ὁπωσδήποτε σημαντική μελέτη τοῦ Schiller γιά τή *Χάρη καί αξιοπρέπεια* ἦταν ἡ τομή πού σημαδεύει τήν ἀφετηρία αὐτῆς της ἐξέλιξης. Οἱ καταστροφές πού προξένησε αἰσθητικά ὁ ἰδεαλισμός εἶναι πολύ ὁρατές στά θύματά του, ὅπως στόν Johann Peter Hebel, πού ὑπόκεινται στήν ἐτυμολογία της αἰσθητικῆς αξιοπρέπειας καί παραταῦτα ἐπιζοῦν ἀποδεικνύοντας μέ τήν ὑπαρξή τους, τήν ὁποία οἱ ἰδεαλιστές θεωροῦν πάρα πολύ πεπερασμένη, ὅτι ἀκριβῶς αὐτή ἡ αἰσθητική αξιοπρέπεια εἶναι πεπερασμένη καί στενοκέφαλη. Πουθενά ἴσως δέν ἀφέθηκαν νά ἀποξηραθοῦν μέ τόσο καταφανῇ τρόπο ὅσο στήν αἰσθητική ὅσα δέν καθορίζονται πλήρως ἀπό τό ὑποκείμενο· ἡ σκιά τοῦ ἰδεαλισμοῦ ἦταν ζοφερή. Ἄν γινόταν μιά ἀναθεώρηση της δίκης γιά τό ὡραῖο στή φύση, θά ἔβαζε στό στόχαστρο τήν αξιοπρέπεια ὡς αὐτοεξύψωση τοῦ ζώου ἄνθρωπος πάνω ἀπό τή ζωική φύση. Μπροστά στήν ἐμπειρία της φύσης ἀποκαλύπτεται ὡς μιά σφετεριστική πράξη τοῦ ὑποκειμένου μέ τήν ὁποία ὅ,τι δέν εἶναι ὑποταγμένο σέ αὐτό, τά ποιοτικά χαρακτηριστικά, ὑποβιβάζεται σέ ἀπλό ὑλικό, καί ἔτσι ἀπομακρύνεται ἀπό τήν τέχνη, ὡς ἐντελῶς ἀκαθόριστο δυναμικό ὅ,τι ἡ ἴδια σύμφωνα μέ τή δική της έννοια δέν χρειάζεται. Ἡ αξιοπρέπεια δέν κοσμεῖ ἤδη, θετικά, τοὺς ἀνθρώπους· αξιοπρέπεια θά ἦταν αὐτό πού δέν εἶναι ἀκόμη οἱ ἄνθρωποι. Γιαντό ὁ Kant τήν τοποθέτησε στόν νοητό χαρακτήρα καί δέν τήν ἀπέδωσε στόν ἐμπειρικό.^{22ε} Στόν ἀστερισμό της –ἐπικολλημένης στοὺς ἀνθρώπους ὅπως εἶναι– αξιοπρέπειας, πού γρήγορα ἄρχισε νά σημαίνει τό κῦρος τῶν ἐπίσημων καί κραταιῶν, ἀπέναντι στό ὁποῖο πάντως ὁ Schiller, στό πνεῦμα τοῦ δέκατου ὀγδοοῦ αἰῶνα, τηροῦσε στάση δυσπιστίας, ἡ τέχνη ἔγινε ἓνα πεδίο ἄσκησης τοῦ ἀληθοῦς, τοῦ ὡραίου καί τοῦ καλοῦ πού, στήν περιοχή τοῦ αἰσθητικοῦ στοχασμοῦ, καθετί βάσιμο τό παραπετοῦσε στό περιθώριο, ἀφήνοντας νά περάσει ὅ,τι κουβαλοῦσε τό εὐρύ καί ρυπαρό κύριο ρεῦμα τοῦ πνεύματος.

Τό ἔργο τέχνης, ἐξολοκλήρου *θέσει*, ἀνθρώπινο προϊόν, ἀντιπροσωπεύει ἐκεῖνο πού θά ἦταν *φύσει*, ὄχι ἀπλῶς γιά τό ὑποκείμενο, στή γλώσσα τοῦ Kant: πράγμα καθ' ἑαυτό.^{22ς} Τόσο πολύ ἐμπιπτει στό ὑποκείμενο τό ἔργο τέχνης ὡς ταυτόσημό του, ὅπως κάποτε ἡ φύση θά ἔπρεπε νά εἶναι αὐτή ἡ ἴδια, ἓνα καί τό αὐτό μέ τόν ἑαυτό της. Ἡ ἀπελευθέρωση ἀπό τήν ἐτερονομία, τόν καθορισμό

της από τὰ ὑλικά, προπάντων από τὰ φυσικά ὑλικά, τό δικαίωμα τῆς τέχνης νά ἐπιλέγει ὅποιο ἀντικείμενο θέλει, ἔκανε τήν τέχνη αὐτεξούσια καί ἀπάλειψε στήν περιοχή της τήν ὠμότητα τοῦ ἀδιαμεσολάβητου ἀπέναντι στό πνεῦμα. Ἀλλά ἡ τροχιά αὐτῆς τῆς προόδου πού καταχώνιασε ὅ,τι δέν ἀνταποκρινόταν πρόθυμα στίς ἀξιώσεις μιᾶς τέτοιας ταυτότητας ἦταν μιά πορεία ἐρήμωσης. Γι' αὐτό διαβεβαιώθηκε στόν εἰκοστό αἰῶνα ἡ ἐνθύμηση αὐθεντικῶν ἔργων τέχνης πού ὑπό τήν κυριαρχία τοῦ ἰδεαλισμοῦ εἶχαν περιφρονηθεῖ. Στή διάσωση τέτοιων μορφωμάτων από τήν περιοχή τῆς γλώσσας ἀπέβλεπε ὁ Karl Kraus, σέ συμφωνία μέ τήν ἐκ μέρους του ὑπεράσπιση ἐκείνων πού ὑπό τόν καπιταλισμό καταπιέζονται: τοῦ ζώου, τοῦ τοπίου, τῆς γυναίκας. Σέ αὐτό θά ἀντιστοιχοῦσε ἀπό τή μεριά τῆς αἰσθητικῆς θεωρίας ἡ στροφή τῆς προσοχῆς της πρὸς τό ὠραῖο στή φύση. Προφανῶς ὁ Hegel δέν διέθετε τό αἰσθητήριο γιά νά ἀντιληφθεῖ ὅτι ἡ ἀληθινὴ ἐμπειρία τῆς τέχνης δέν εἶναι δυνατὴ χωρὶς τήν ἐμπειρία ἐκείνου τοῦ ἔστω δύσκολα συλλαμβανόμενου στρώματος, πού ἡ ὀνομασία του, τό ὠραῖο στή φύση, ξεθώριασε. Ἡ ἐμπειρία του παρέμεινε οὐσιαστική καί μέσα στή νεωτερικότητα: στόν Proust, πού τό μυθιστόρημά του *Σέ ἀναζήτηση τοῦ χαμένου χρόνου* εἶναι ἔργο τέχνης καί μεταφυσικὴ τῆς τέχνης, ἡ ἐμπειρία τοῦ φράχτη ἀπὸ ἀσπραγκαθιές ἀνήκει στά πρωτογενῆ φαινόμενα αἰσθητικῆς συμπεριφορᾶς. Τὰ αὐθεντικά ἔργα τέχνης πού παραδίδονται στήν ἰδέα τῆς συμφιλίωσης τῆς φύσης, καθὼς γίνονται τὰ ἴδια ἐντελῶς δεύτερη φύση, ἐνοιωθαν πάντοτε τήν ἀνάγκη γιά μιά «ἐξοδο», ἤθελαν νά βγοῦν ἀπὸ τόν ἑαυτό τους, τρόπον τινά γιά νά πάρουν ἀνάσα. Ἐπειδὴ ἡ ταυτότητα δέν εἶναι ὁ τελευταῖος τους λόγος, ἀναζήτησαν τήν ἐνθάρρυνση ἀπὸ τήν πρώτη φύση: τόσο ἡ τελευταία πράξη τοῦ *Φίγκαρο*, πού διαδραματίζεται στό ὕπαιθρο, ὅσο καί ὁ *Ἐλεύθερος σκοπευτής* τῆ στιγμῆ πού ἡ Ἀγαθή στόν ἐξώστη συνειδητοποιεῖ τήν ἑναστρη νύχτα. Δέν μπορεῖ κανεὶς νά παραβλέψει πόσο αὐτὴ ἡ ἀνακούφιση ἐξαρτᾶται ἀπὸ τό διαμεσολαβημένο, τόν κόσμο τῶν συμβάσεων. Κατὰ τή διάρκεια μακρῶν περιόδων αὐτὴ ἡ αἴσθηση τοῦ ὠραίου στή φύση ἐντεινόταν μέ τόν πόνο πού προκαλοῦσε στό ἐξαρτώμενο ἀπὸ τόν ἑαυτό του ἄτομο ὁ σκηνοθετημένος καί μεθοδευμένος κόσμος· φέρει τὰ ἴχνη τοῦ Weltschmerz.^{22η} Ἀκόμη καί ὁ Kant περιφρονοῦσε ὥς ἓνα βαθμὸ τῆ φτιαγμένη ἀπὸ ἀνθρώπους τέχνη, πού συμβατικά

στέκεται απέναντι από τή φύση. «Αυτή ή προτίμηση τής όμορφιάς τής φύσης από τήν όμορφιά τής τέχνης, ακόμη και άν ή δεύτερη ξεπερνούσε από τή σκοπιά τής μορφής τήν πρώτη, όταν παραταύτα δείχνει κανείς άμεσο ένδιαφέρον για τήν πρώτη, συμφωνεί μέ τόν καθαρό και έμβριθη τρόπο σκέψης όλων τών ανθρώπων πού καλλιέργησαν τό ήθικό τους συναίσθημα». ²³ Μέσα από αυτά ακούμε τόν Rousseau, όπως και από τό ακόλουθο χωρίο: Άν ένας άντρας, πού έχει αρκετό γούστο για νά κρίνει προϊόντα τής τέχνης μέ τήν πιο μεγάλη όρθότητα και λεπτότητα, μέ εύχαρίστηση αφήνει τό δωμάτιο όπου βρίσκονται τέτοια όμορφα προϊόντα, πού συντηρούν τή ματαιοδοξία και τό πολύ τίς χαρές τών συναναστρεφόμενων, και στρέφεται πρός τό ωραίο στή φύση για νά βρεϊ έδω τρόπον τινά ήδονή για τό πνεύμα του μέσα από συλλογισμούς τούς όποιους ποτέ δέν μπορεί νά αναπτύξει πλήρως: θά τρέφουμε σεβασμό γι' αυτή τήν έπιλογή του και θά προϋποθέτουμε στό πρόσωπό του μία ωραία ψυχή, κάτι πού δέν μπορεί νά διεκδικήσει για τόν έαυτό του κανένας γνώστης τής τέχνης και έραστής της στό όνομα του ένδιαφέροντος πού δείχνει για τά αντικείμενά του». ²⁴ Η χειρονομία τής «έξόδου» για άνάσα είναι ένα κοινό σημείο αυτών τών προτάσεων τής θεωρίας του Kant και τών έργων τέχνης τής έποχής του. Ο Kant απέδιδε τό ύπέροχο, και κατά συνέπεια ασφαλώς κάθε ωραίο πού ξεπερνούσε τό άπλως μορφολογικό παιγνίδι, στή φύση. Ο Hegel και ή έποχή του, από τήν άλλη μεριά, έφθασαν σέ μία έννοια τής τέχνης πού δέν «συντηρεί τή ματαιοδοξία και τίς χαρές τών συναναστρεφόμενων», κάτι πού τό παιδί του δέκατου όγδοου αιώνα θεωρούσε αυτονόητο. Έτσι όμως έχασαν τήν εύκαιρία για εκείνη τήν έμπειρία πού στόν Kant εκφράζεται ακόμη χωρίς άναστολές στό επαναστατικό πνεύμα τής αστικής τάξης, τό όποιο θεωρεί τό φτιαγμένο όχι αλάθητο και, έπειδή δέν του έχει γίνει πράγματι δεύτερη φύση, διαφυλάσσει τήν εικόνα μιās πρώτης φύσης.

Οί έσωτερικές αλλαγές πού γνώρισε στήν πορεία τής ιστορίας ή έννοια του ωραίου στή φύση φαίνονται μέ έξαιρετικά πειστικό τρόπο στό γεγονός ότι μόλις τόν περασμένο αιώνα ένσωματώθηκε σέ αυτό μία περιοχή πού, ως τεχνούργημα, πρέπει νά θεωρηθεί κατά βάση αντίθετη πρός τό ίδιο: είναι τό πολιτιστικά αναμορφωμένο τοπίο (Kulturlandschaft). Ιστορικά μορφώματα, συχνά σέ σχέση

μέ τό γεωγραφικό τους περιβάλλον, μέ τό όποιο έχουν καί όμοιότητες λόγω τοῦ συγγενικοῦ πέτρινου ὕλικου, θεωροῦνται ὡραῖα. Τέτοια μορφώματα δέν διέπονται ὅπως τά ἔργα τέχνης ἀπό ἕναν κεντρικό μορφολογικό νόμο, ἀφοῦ μόνο σπάνια εἶναι σχεδιασμένα, ἄν καί ἡ διάταξή τους γύρω ἀπό ἕναν πυρήνα, μιά ἐκκλησία ἢ μιά πλατεία-ἀγορά, σέ τελική ἀνάλυση ἰσοδυναμεῖ μέ ἕνα εἶδος μορφολογικοῦ νόμου· μέ ἀνάλογο τρόπο οἱ οἰκονομικές-ὕλικές συνθήκες ἀναδεικνύουν κάποτε ἰδιαίτερες καλλιτεχνικές μορφές. Τά ἱστορικά μορφώματα δέν έχουν ἀσφαλῶς τόν χαρακτήρα τοῦ ἀνέπαφου, μέ τόν όποιο ἡ κοινή ἀντίληψη συνδέει τό ὡραῖο στή φύση. Στά πολιτιστικά ἀναμορφωμένα τοπία ἔχει ἀποτυπωθεῖ ἡ ἱστορία ὡς ἔκφρασή τους, ἡ ἱστορική συνέχεια ὡς μορφή, καί τά ἐνοποιεῖ δυναμικά, ὅπως κατὰ τά ἄλλα συμβαίνει συνήθως μέ τά ἔργα τέχνης. Ἡ ἀνακάλυψη αὐτοῦ τοῦ αἰσθητικοῦ στρώματος καί ἡ οἰκειοποίησή του ἀπό τό συλλογικό αἰσθητήριο ἀνάγεται στόν ρομαντισμό, ἴσως κατ' ἀρχάς στή λατρεία τῶν ἐρειπίων. Μέ τήν παρακμή τοῦ ρομαντισμοῦ ξέπεσε ἡ μεσοβασιλεία «πολιτιστικά ἀναμορφωμένο τοπίο» σέ φορέα διαφημιστικῶν μηνυμάτων γιά ἡμερίδες ἐκκλησιαστικοῦ ὀργάνου καί κινήσεις τύπου «νέες ρίζες». Ἡ κυρίαρχη πολεοδομία ἀπορροφᾷ ὡς ἰδεολογικό συμπλήρωμα ὅ,τι προσαρμόζεται πρόθυμα στόν χαρακτήρα τῆς πόλης καί ἐντούτοις δέν φέρει ἐκδηλα τά στίγματα τῆς κοινωνίας τῆς ἀγορᾶς. Ἄν ὅμως γι' αὐτό ἡ χαρά πού προσφέρει κάθε παλαιό τοιχίο, κάθε σύμπλεγμα μεσαιωνικῶν κτιρίων, εἶναι ἀνάμεικτη μέ τύψεις συνείδησης, παραταῦτα εἶναι ἀνθεκτικότερη ἀπό τή σωστή ἀντίληψη πού τήν ἐνοχοποιεῖ. Ὅσο ἡ σακατεμένη ἀπό τόν ὠφελιμισμό πρόοδος ἀσκει βία στήν ἐπιφάνεια τῆς γῆς, παρ' ὅλες τίς ἀποδείξεις τοῦ ἐναντίου δέν μπορεῖ νά ἀκυρωθεῖ ἐντελῶς ἡ ἐντύπωση ὅτι ὅσα βρίσκονται ἐντεῦθεν τῆς κυρίαρχης τάσης, καί ἱστορικά πρίν ἀπό αὐτή, εἶναι μέ τήν ὀπισθοδρομικότητά τους καλύτερα καί πιό ἀνθρώπινα. Ὁ ἐξορθολογισμός δέν εἶναι ἀκόμη ὀρθολογικός, ἡ οἰκουμενικότητα τῆς διαμεσολάβησης δέν ἔχει μετατραπεῖ σέ ζωντανή ζωή· αὐτό προσδίδει στά ἴχνη τῆς παλαιᾶς καί ὁσοδήποτε προβληματικῆς καί ξεπερασμένης ἀμεσότητας ἕνα στοιχεῖο διορθωτικοῦ δικαίου. Ἡ λαχτάρα πού αὐτά τά ἴχνη σβήνουν, ἐξαπατοῦν καί μέ τήν ψευδῆ ἐκπλήρωση μεταλλάσσουν σέ κάτι ἐπίσης κακό βρίσκει ἐντούτοις τή νομιμοποίησή της ἐνόψει τῆς στέρησης πού ἐπιβάλλει διαρκῶς ἡ

κατεστημένη τάξη πραγμάτων. Ἀλλά τή βαθύτερη δύναμη ἀντίστασης τό πολιτιστικά ἀναμορφωμένο τοπίο τήν ἀντλεῖ ἴσως ἀπό τό γεγονός ὅτι ἡ ἔκφραση τῆς ἱστορίας πάνω του, αὐτή πού συγκινεῖ αἰσθητικά, εἶναι ζυμωμένη μέ πραγματικό πόνο τοῦ παρελθόντος. Ἡ μορφή τοῦ περιορισμένου χαρίζει εὐτυχία, ἐπειδὴ δέν ἐπιτρέπεται νά λησμονηθεῖ ἡ βία τοῦ περιορίζοντος· οἱ εἰκόνες του εἶναι ἓνα μέμνησο. Ἐμψυχωμένο παραπονιέται μέσα ἀπό τό πολιτιστικά ἀναμορφωμένο τοπίο, τό ὁποῖο μοιάζει ἤδη μέ ἐρείπιο καί ἐκεῖ ὅπου τά σπίτια εἶναι ἀκόμη ὀρθια, αὐτό πού ἀπό τότε σωπαίνει, ἓνα βουβό παράπονο. Ἄν σήμερα ἡ αἰσθητική σχέση πρὸς ὁποιοδήποτε παρελθόν εἶναι δηλητηριασμένη ἀπό τήν ἀντιδραστική τάση μέ τήν ὁποία αὐτή ἡ σχέση συμμαχεῖ, μιά σημειακή αἰσθητική συνείδηση πού σαρώνει σάν ἀπόρριμμα τῆ διάσταση τοῦ παρελθόντος δέν ἔχει καμμιὰ ἀξία πιά. Χωρίς ἱστορική μνήμη δέν θά ὑπῆρχε καμμιὰ ὁμορφιά. Μιά ἀπελευθερωμένη, προπάντων ἀπαλλαγμένη ἀπό ὄλους τούς ἐθνικισμούς ἀνθρωπότητα θά μπορούσε νά κληρονομήσει χωρίς ἐνοχή καί τό πολιτιστικά ἀναμορφωμένο τοπίο. Ὅ,τι ἀπό τή φύση ἐμφανίζεται ἀπομακρυσμένο καί μὴ δαμασμένο ἀπό τήν ἱστορία ἀνήκει ἐπικριτικά σέ μιά ἱστορική φάση στήν ὁποία τό κοινωνικό πλέγμα εἶναι τόσο πυκνό, πού οἱ ζωντανοί φοβοῦνται πὼς θά πεθάνουν ἀπό ἀσφυξία. Σέ καιρούς πού ἡ φύση ὀρθωνόταν πανίσχυρη ἀπέναντι στοὺς ἀνθρώπους δέν ὑπῆρχαν περιθώρια γιά τό ὠραῖο στή φύση· τά ἀγροτικά ἐπαγγέλματα, γιά τά ὁποῖα ἡ ἐμφανιζόμενη φύση εἶναι ἄμεσο ἀντικείμενο δράσης, δέν δείχνουν, ὅπως εἶναι γνωστό, ἰδιαίτερη κατανόηση γιά τό τοπίο. Τό δῆθεν ἀντιστορικό ὠραῖο στή φύση ἔχει ἓναν ἱστορικό πυρήνα· αὐτό τό νομιμοποιεῖ, ὅπως σχετικοποιεῖ καί τήν ἔννοιά του. Ὅπου ἡ φύση δέν ἦταν πραγματικά ὑποταγμένη, ἡ εἰκόνα τῆς ἀνυποταξίας τῆς τρώμαζε τοὺς ἀνθρώπους. Αὐτό ἐξηγεῖ τήν ξενίζουσα πιά προτίμηση τῶν συμμετρικῶν διατάξεων στή φύση. Ἡ στοχαστική ἐμπειρία^{24α} τῆς φύσης εὐχαριστιόταν μέ τό ἀκανόνιστο, τό μὴ σχηματοποιημένο, συμπαθώντας τό πνεῦμα τοῦ νομιναλισμοῦ. Εὐκόλα ὁμως ἡ πρόοδος τοῦ πολιτισμοῦ αποκρύπτει ἀπό τοὺς ἀνθρώπους πόσο ἀπροστάτευτοι ἐξακολουθοῦν νά εἶναι. Ἡ εὐτυχία πού προσφέρει ἡ φύση συνδεόταν στενά μέ τήν ἀντίληψη τοῦ ὑποκειμένου ὡς ὄντος δι' ἑαυτό καί δυνητικά μὴ πεπερασμένου· ἔτσι αὐτοπροβάλλεται πάνω στή φύση καί ὡς ἀποσπασμένο

αισθάνεται κοντά της· ή αδυναμία του στήν απολιθωμένη σε δεύτερη φύση κοινωνία είναι τό κίνητρο τής φυγής πρὸς τήν ὑποτιθέμενη πρώτη. Στόν Kant ὁ φόβος τής φύσης ὡς ἀνώτερης βίας εἶχε ἀρχίσει νά γίνεται ἀναχρονιστικός λόγω τής συνείδησης τής ἐλευθερίας τοῦ ὑποκειμένου, ἡ ὁποία ὑποχωροῦσε μπροστά στόν φόβο πού τοῦ προκαλοῦσε ἡ διαιωνιζόμενη ἀνελευθερία. Αὐτά τά δύο συμφύρονται στήν ἐμπειρία τοῦ ωραίου στή φύση. Ὅσο λιγότερο μπορεί αὐτή ἡ ἐμπειρία νά ἐκδηλωθεῖ ἀνέφελα, τόσο πιά πολὺ ἡ τέχνη γίνεται προϋπόθεσή της. Ὁ στίχος τοῦ Verlaine «la mer est plus belle que les cathédrales» [ἡ θάλασσα εἶναι πιά ὁμορφη ἀπὸ τοὺς καθεδρικούς ναοὺς] εἶναι μιά εἴδηση ἀπὸ μιά φάση ἀκμῆς τοῦ πολιτισμοῦ καί –ὅπως κάθε φορά πού ἡ φύση συσχετίζεται διασαφηνιστικά μέ κάτι πού φτιάχθηκε ἀπὸ ἀνθρώπους, τό ὁποῖο δέν παρὰδέχεται τήν ἐμπειρία τής φύσης– προκαλεῖ σωτήριο τρόπο.

Ἡ ἐμπειρία τοῦ ωραίου στή φύση δείχνει πόσο αὐτό συνδέεται μέ τό ωραῖο στήν τέχνη. Σχετίζεται μέ τή φύση ὡς φαινόμενο, ποτέ ὡς ὑλικό ἐργασίας καί ἀναπαραγωγῆς τής ζωῆς, πόσο μᾶλλον ὡς ὑπόστρωμα τής ἐπιστήμης. Ὅπως ἡ ἐμπειρία τής τέχνης, ἔτσι καί ἡ αἰσθητική ἐμπειρία τής φύσης ἀφορᾷ εἰκόνες. Τῇ φύση ὡς φανερωνόμενη ὁμορφιά δέν τήν ἀντιλαμβάνεται κανεὶς ὡς ἀντικείμενο δράσης. Ἡ ἀπόσυρση ἀπὸ τοὺς σκοποὺς τής αὐτοσυντήρησης, ἐμφαντική στήν τέχνη, πραγματοποιεῖται παρόμοια στήν αἰσθητική ἐμπειρία τής φύσης. Κατ' αὐτό ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα σέ αὐτή καί τήν καλλιτεχνική ἐμπειρία δέν εἶναι ἰδιαίτερα μεγάλη. Ἡ διαμεσολάβηση μπορεί νά διαπιστωθεῖ στή σχέση τής τέχνης μέ τή φύση ὅπως καί στήν ἀντίστροφη. Ἡ τέχνη δέν εἶναι φύση, ὅπως θά ἐπιθυμοῦσε νά μᾶς κάνει νά πιστέψουμε ὁ ἰδεαλισμός, ἀλλὰ θέλει νά ἐκπληρώσει τήν ὑπόσχεση, ἀνακαλώντας τήν στόν ἑαυτό της. Ὡς πρὸς αὐτό ἀληθεύει τό θεώρημα τοῦ Hegel ὅτι ἐκεῖνο πού ἐνέπνευσε τήν τέχνη εἶναι κάτι ἀρνητικό, ἡ ἔνδεια τοῦ ωραίου στή φύση· στήν πραγματικότητα τό γεγονός ὅτι ἡ φύση, ὅσο ὀρίζεται ἀπλῶς βάσει τῆς ἀντίθεσής της πρὸς τήν κοινωνία, δέν εἶναι ὄντως ἐκεῖνο ὡς τό ὁποῖο ἐμφανίζεται. Αὐτό πού μάταια ἐπιθυμεῖ ἡ φύση τό πραγματοποιοῦν τά ἔργα τέχνης: ἀνοίγουν τά μάτια. Ἡ ἴδια ἡ φανερωνόμενη φύση, ὅταν δέν χρησιμεύει ὡς ἀντικείμενο δράσης, προσφέρει τήν ἔκφραση βαρυθυμίας ἢ γαλήνης, ἢ ὅ,τι κάθε φορά ἐκφράζει. Ἡ τέχνη ἀντιπροσωπεύει τή φύση μέ τήν κατάργησή της

στήν εἰκόνα (in effigie).^{24β} Κάθε νατουραλιστική τέχνη εἶναι μόνο παραπλανητικά κοντά στή φύση, ἀφοῦ, ὅπως καί ἡ βιομηχανία, τήν ἀποβάλλει μετατρέποντάς της σέ πρώτη ὕλη. Ἡ ἀντίσταση τοῦ ὑποκειμένου κατὰ τῆς ἐμπειρικής πραγματικότητας στό αὐτόνομο ἔργο στρέφεται καί κατὰ τῆς ἄμεσα ἐμφανιζόμενης φύσης, διότι ὅ,τι φανερώνεται ἀπό αὐτή συμπίπτει μέ τήν ἐμπειρική πραγματικότητα τόσο λίγο ὅσο καί –σύμφωνα μέ τή μεγαλοπρεπῶς ἀντιφατική σύλληψη τοῦ Kant– τά πράγματα καθ’ ἑαυτά^{24γ} μέ τόν κόσμο τῶν «φαινομένων», τά κατηγοριακά συγκροτούμενα ἀντικείμενα. Ἡ ἱστορική πρόοδος ἄρχισε νά κατατρῶει τό ὡραῖο στή φύση καθῶς αὐτό πῆγασε ἀπό ἐκεῖνο τό κίνημα σέ πρώιμες ἀστικές ἐποχές· κάτι ἀπό αὐτό πρέπει νά προεξοφλοῦσε μέ παραμορφωμένο τρόπο ἡ περιφρόνηση τοῦ Hegel γιά τό ὡραῖο στή φύση. Ἡ ὀρθολογικότητα στήν αἰσθητική, ἡ ἐνύπαρκτη κυριαρχία πάνω στά ὕλικά, τά ὁποῖα ὀργανώνονται σέ ἐνιαῖο μόρφωμα, καταλήγει σέ κάτι παρόμοιο μέ τό στοιχεῖο τῆς φύσης στήν αἰσθητική συμπεριφορά. Οἰονεῖ ὀρθολογικές τάσεις τῆς τέχνης, ὅπως ἡ κριτική παραίτηση ἀπό κοινούς τόπους, ἡ πλήρης διαμόρφωση τῆς ἐσωτερικῆς δομῆς τῶν ἐπιμέρους μορφωμάτων ὡς τήν τελευταία λεπτομέρεια, προϊόντα τῆς ὑποκειμενοποίησης, ἐξομοιώνουν τά μορφώματα καθ’ ἑαυτά, ὅχι μέσω ἀπομίμησης, πρὸς κάτι φυσικό πού τό κρύβει τό παντοδύναμο ὑποκείμενο· «ἡ πηγή εἶναι ὁ στόχος»: ἂν αὐτό ἰσχύει κάπου, τότε μᾶλλον στήν τέχνη. Τό γεγονός ὅτι ἡ ἐμπειρία τοῦ ὡραίου στή φύση, τουλάχιστον σύμφωνα μέ τήν ὑποκειμενική της συνείδηση, παραμένει ἐντεῦθεν τῆς ὑποταγῆς τῆς φύσης, σάν νά ἦταν πιό κοντά στήν πηγή, φανερώνει τόσο τή δύναμη ὅσο καί τήν ἀδυναμία της. Τή δύναμή της, ἐπειδὴ θυμίζει τή χωρίς κυριαρχία κατάσταση, πού ἴσως δέν ὑπῆρξε ποτέ· τήν ἀδυναμία της, ἐπειδὴ ἔτσι ἀκριβῶς διαλύεται σέ ἐκείνη τήν ἄμορφη κατάσταση ἀπό τήν ὁποῖα ἀναδύθηκε τό δημιουργικό πνεῦμα καί μπόρεσε νά συλλάβει ἐκείνη τήν ἰδέα τῆς ἐλευθερίας πού θά μπορούσε νά πραγματοποιηθεῖ σέ μιᾷ κοινωνία χωρίς κυριαρχία. Ἡ ἀνάμνηση^{24δ} τῆς ἐλευθερίας μέσα στό ὡραῖο στή φύση εἶναι παραπλανητική, διότι προσδοκᾷ τήν ἐλευθερία στήν παλαιότερη ἀνελευθερία. Τό ὡραῖο στή φύση εἶναι ὁ μῦθος πού μεταφέρθηκε στή φαντασία καί ἔτσι ἴσως ξεπληρώθηκε. Ὁ ὡραῖο θεωροῦν ὅλοι τό τραγούδι τῶν πουλιῶν· δέν ὑπάρχει κανένας αἰσθανόμενος, μέ ὑπολείμματα εὐρωπαϊκῆς παράδοσης,

πού δέν θά τόν συγκινοῦσε ὁ ἦχος ἑνός κοτσυφιοῦ μετά τή βροχή. Καί ὁμως στό τραγούδι τῶν πουλιῶν ἐλλοχεύει τό τρομερό, ἐπειδή δέν εἶναι τραγούδι, ἀλλά ὑπακούει στόν μαγικό δεσμό πού τά περιζώνει. Ὁ τρόμος φανερώνεται ἀκόμη στίς ἀπειλές τῆς ἀποδημίας τῶν πουλιῶν, στήν ὁποία μπορεῖ κανεῖς νά διαβλέψει τήν παλαιά μαντεία, πού τίς ἐρμηνεύει πάντοτε ὡς ἐπικείμενη συμφορά. Ἡ πολυσημία τοῦ ωραίου στή φύση ὀφείλεται, ὡς πρὸς τό περιεχόμενό του, στή γένεση τῶν μύθων. Γι'αυτό τό δημιουργικό πνεῦμα, ὅταν ἔχει ἀφυπνισθεῖ, δέν ἱκανοποιεῖται πιά μέ τό ὥραϊο στή φύση. Ὅσο πιό πεζή γινόταν ἡ τέχνη, τόσο πιό ἀποφασιστικά ξέφευγε ἀπό τόν μῦθο καί κατά συνέπεια ἀπό τά μαγικά δεσμά τῆς φύσης, τά ὁποία ὁμως ἐξακολουθοῦν νά ὑπάρχουν στήν ὑποκειμενική ὑποταγή της. Μόνον ἐκεῖνο πού θά γλύτωνε ξεφεύγοντας ἀπό τή φύση ὡς μοῖρα θά βοηθοῦσε στήν ἐπανόρθωσή της. Ὅσο πληρέστερα ἀναπτύσσεται καί διαμορφώνεται ἡ τέχνη ὡς ἀντικείμενο τοῦ ὑποκειμένου καί ἀπαλλάσσεται ἀπό τίς ἀπλές προθέσεις του, τόσο πιό ἑναρθρα μιλάει σύμφωνα μέ τό μοντέλο μιᾶς μή ἐννοιολογικῆς, μή παγιωμένης σημασιοδοτικῆς γλώσσας· θά ἦταν ἡ ἴδια μέ τήν ἀναφερόμενη μέσα σέ ἐκεῖνο πού ἡ ἐποχή τῆς στοχαστικῆς ποίησης^{24ε} μέ μιά φθαρμένη καί ὥραία μεταφορική ἔκφραση ἀποκαλοῦσε τό βιβλίο τῆς φύσης. Στήν πορεία τῆς ὀρθολογικότητας, καί μέσα ἀπό αὐτή, ἡ ἀνθρωπότητα ἀντιλαμβάνεται στήν τέχνη αὐτό πού ἡ ὀρθολογικότητα ξεχνᾷ καί πού ὁ δεύτερος στοχασμός της θυμίζει. Σημεῖο φυγῆς αὐτῆς τῆς ἐξέλιξης, ἂν καί μόνο μιᾶς ὀψης τῆς νεώτερης τέχνης, εἶναι ἡ γνώση ὅτι ἡ φύση, ὡς κάτι ὥραϊο, δέν μπορεῖ νά ἀπεικονισθεῖ, διότι τό ἴδιο τό ὥραϊο στή φύση, ὡς φαινόμενο, εἶναι εἰκόνα. Ἡ ἀπεικόνισή του ἔχει ἓνα ταυτολογικό στοιχεῖο, μέσω τοῦ ὁποίου, καθὼς τό φανερωνόμενο ὥραϊο στή φύση ἀντικειμενοποιεῖται, ταυτόχρονα καταργεῖται. Μιά ἀντίδραση πού δέν χαρακτηρίζει μόνο τοὺς μυημένους, αὐτή πού αἰσθάνεται ὡς κίτς τόν ζωγραφισμένο στό χρῶμα τῆς πασχαλιᾶς χερσότοπο καί ἀκόμη περισσότερο τό ζωγραφισμένο Μάττερχορν,^{24ς} προχωρεῖ πολύ πιό πέρα ἀπό τέτοια ἐκτεθειμένα θέματα: αὐτό πού διαισθάνεται εἶναι ἡ ἀπόλυτη μή ἀπεικονισιμότητα τοῦ ωραίου στή φύση. Ἡ προκαλούμενη δυσφορία ἐνεργοποιεῖται στίς ἀκραῖες περιπτώσεις, ὥστε ἡ καλόγουστη ζώνη τῆς ἀπομίμησης τῆς φύσης νά παραμένει ἀκόμη πιό ἀνενόχλητη. Τό πράσινο δάσος Γερμανῶν ἱμπρεσιονιστῶν

δέν έχει μεγαλύτερη αξία από την Königssee τῶν ζωγράφων γιά ξενοδοχεῖα, καί οἱ Γάλλοι ἱμπρεσιονιστές ἔνοιωθαν μέ βεβαιότητα γιατί ἐπέλεγαν τόσο σπάνια ὡς θέματά τους καθαρά φυσικά μοτίβα, γιατί, ὅταν δέν στρέφονταν πρὸς κάτι τόσο τεχνητό ὅπως οἱ μπαλαρίνες ἢ ἡ πεθαμένη φύση τοῦ Sisley, ἀνακάτευαν τὰ τοπία τους μέ ἐμβλήματα τοῦ πολιτισμοῦ, πού συνέβαλλαν στήν κατασκευαστική ἀποσκελέτωση τῆς μορφῆς, ὅπως στὸν Pissarro. Εἶναι δύσκολο νά ἐκτιμηθεῖ κατὰ πόσο τό ἐντεινόμενο ταμπού ἀπεικόνισης τῆς φύσης θά παραβλάψει καί τὴν εἰκόνα της. Ἡ διαπίστωση τοῦ Proust ὅτι μέ τὸν Renoir ἄλλαξε ἡ αἰσθητήρια ἀντίληψη τῆς ἴδιας τῆς φύσης δέν προσφέρει μόνον ἐκείνη τὴν παρηγοριά πού ὁ συγγραφέας ἀντλήσε ἀπὸ τὸν ἱμπρεσιονισμό, ἀλλὰ ἐμπεριέχει καί τρόπο: ὅτι ἡ ἐκπραγμάτιση τῶν σχέσεων μεταξύ τῶν ἀνθρώπων μεταδίδεται σέ κάθε ἐμπειρία καί κυριολεκτικὰ ἀπολυτοποιεῖται. Τό πιό ὁμορφο πρόσωπο κοριτσιοῦ γίνεται ἄσχημο λόγω τῆς χτυπητῆς ὁμοιότητος μέ τὴν στάρ τοῦ κινηματογράφου, στά μέτρα τῆς ὁποίας τελικὰ προκατασκευάσθηκε ὄντως τό πορτραῖτο: ἀκόμη καί ὅπου ἡ ἐμπειρία ἐνός φυσικοῦ πράγματος ἐμφανίζεται σάν ἀκέραια ἰδιαιτερότητα, προστατευμένη τρόπον τινά ἐναντι διοικητικῶν παρεμβάσεων, ἔχει τὴν τάση νά εἶναι ἀπατηλή. Τό ὡραῖο στή φύση, στήν ἐποχή τοῦ ἐντελῶς διαμεσολαβημένου χαρακτήρα του, μετατρέπεται σέ παραμορφωτική μάσκα του· ἀπὸ εὐλάβεια, μεταξύ ἄλλων, παραιτεῖται κανεὶς ἀπὸ τὴν θεώρησίν του ἐνόσω τό ὡραῖο στή φύση φέρει πάνω του τὰ ἀποτυπώματα τοῦ ἐμπορεύματος. Ἡ ζωγραφικὴ τῆς φύσης ἦταν καί στό παρελθόν αὐθεντικὴ μόνον ὡς νεκρὴ φύση: ὅπου κατάφερνε νά διαβάσει τὴν φύση ὡς κρυπτογράφημα ἐνός ἱστορικοῦ στοιχείου, ἂν ὄχι τοῦ εὐθραυστου χαρακτήρα κάθε ἱστορικοῦ στοιχείου. Ἡ ἀπαγόρευση τῶν εἰκόνων στήν Παλαιὰ Διαθήκη ἔχει καί μιὰ αἰσθητικὴ πλευρά ἐκτός ἀπὸ τὴν θεολογική. Ἡ ἀπαγόρευση νά φτιάχνει κανεὶς εἰκόνες, δηλαδή νά ἀπεικονίζει κάτι, λέει ταυτόχρονα ὅτι καμμιά τέτοια εἰκόνα δέν εἶναι δυνατή. Αὐτό πού φανερώνεται στή φύση, μέ τὸν διπλασιασμό του στήν τέχνη χάνει ἐκεῖνο τό εἶναι καθ' ἑαυτό πού χορταίνει τὴν ἐμπειρία τῆς φύσης. Πιστὴ στή φανερωνόμενη φύση εἶναι ἡ τέχνη μόνον ὅπου ζωντανεῖ μπροστά μας τό τοπίο ἐκφράζοντας τὴν ἴδια τὴν ἀρνητικότητα· τό ποίημα τοῦ Borchardt «Στίχοι γραμμένοι κατὰ τὴν θεώρηση τοπιογραφικῶν σχεδίων»²⁵ τό λέει μέ ἀπαράμιλ-

λο καί σοκαριστικό τρόπο. Ὅπου ἡ ζωγραφική φαίνεται ἐπιτυχῶς συμφιλιωμένη μέ τή φύση, ὅπως στόν Corot, ἡ συμφιλίωση παρουσιάζει τήν ἔνδειξη τοῦ στιγμιαίου: ἡ διαιωνιζόμενη εὐωδιά εἶναι κάτι παράδοξο.

Τό ὥραϊο κατευθείαν στή φανερωνόμενη φύση ἔχει ἐκτεθεῖ λόγω τῆς ρουσσωικῆς «ἐπιστροφῆς στή φύση». Πόσο ἐσφαλμένη εἶναι ἡ χυδαία ἀντίθεση μεταξύ τεχνικῆς καί φύσης γίνεται προφανές ἂν προσέξει κανεῖς ὅτι εἰδικά ἢ μή ἡμερωμένη ἀπό τήν ἀνθρώπινη περιποίηση φύση, ἐκείνη πού δέν τή χάϊδεψε χέρι ἀνθρώπου, ὅπως οἱ λιθῶνες τῶν παγετῶνων καί οἱ σωροί κροκαλῶν στίς Ἀλπεις, μοιάζει μέ σωρούς βιομηχανικῶν ἀπορριμμάτων, ἀπό τοὺς ὁποίους δραπετεύουν οἱ ἄνθρωποι μέ τήν κοινωνικά ἀναγνωρισμένη αἰσθητική ἀνάγκη γιά φύση. Κάποτε θά φανεῖ πόσο μοιάζει μέ τή βιομηχανία τό ἀνόργανο διάστημα. Ἡ εἰδυλλιακή ἀκόμη ἔννοια τῆς φύσης θά παρέμενε καί στήν πλανητική τῆς ἐπέκταση, στό ἀποτύπωμα ὀλοκληρωτικῆς τεχνικῆς, ὁ ἐπαρχιωτισμός μιᾶς πολύ μικρῆς νησίδας. Ἡ τεχνική, πού σύμφωνα μέ ἕνα σχῆμα δανεισμένο σέ τελική ἀνάλυση ἀπό τήν ἀστική σεξουαλική ἠθική ὑποτίθεται ὅτι ἀτίμασε τή φύση, ὑπό διαφορετικές παραγωγικές σχέσεις θά ἦταν ἐξίσου ἱκανή νά τῆς συμπαρσταθεῖ καί σέ αὐτή τή φτωχή γῇ νά τή βοηθήσει νά φθάσει ἐκεῖ ὅπου ἴσως θά ἤθελε. Ἡ συνείδηση μπορεῖ νά σταθεῖ στό ὕψος τῆς ἐμπειρίας τῆς φύσης μόνον ὅταν περιλαμβάνει μέσα της καί τίς οὐλές τῆς φύσης, ὅπως ἡ ἱμπρεσιονιστική ζωγραφική. Ἐτσι ἡ πάγια ἔννοια τοῦ ὥραϊου στή φύση τίθεται σέ κίνηση. Διευρύνεται προσλαμβάνοντας καί αὐτό πού δέν εἶναι πιά φύση. Ἀλλιῶς ἡ φύση ὑποβιβάζεται σέ ἀπατηλό φάντασμα. Ἡ σχέση τῆς φανερωνόμενης φύσης πρός τό νεκρό πρᾶγμα εἶναι προσιτή στήν αἰσθητική ἐμπειρία, ἀφοῦ σέ κάθε ἐμπειρία τῆς φύσης ἐνυπάρχει κατά βάθος ὀλοκληρῆ ἢ κοινωνία. Αὐτή δέν παρέχει μόνο τά ἀντιληπτικά σχήματα, ἀλλά, μέσω τῆς ἀντίθεσης καί τῆς ὁμοιότητας, ὀρίζει ἐκ τῶν προτέρων τί σημαίνει κάθε φορὰ φύση. Ἡ ἐμπειρία τῆς φύσης συγκροτεῖται ἐπίσης ἀπό τή δύναμη τῆς καθορισμένης ἄρνησης. Μέ τήν ἐπέκταση τῆς τεχνικῆς, στήν πραγματικότητα πιο πολύ μέ τήν ὀλοκληρωτική ἐπικράτηση τῆς ἀνταλλακτικῆς ἀρχῆς, τό ὥραϊο στή φύση ἐντάσσεται ὅλο καί περισσότερο σέ αὐτή, ὥς κάτι πού ἀποτελεῖ χτυπητή ἀντίθεση, καί ἐκπραγματίζεται ἀπό ἐκείνη

τήν ἀρχή στήν ὁποία ἐναντιώνεται. Ἡ ἔννοια τοῦ ωραίου στή φύση, πού ἄλλοτε στρεφόταν κατά τῆς ὀπισθοδρομικότητας καί τῶν κήπων μέ ἡμερα ἔλατα τῆς ἀπολυταρχίας, ἔχασε τή δύναμή του, ἐπειδὴ ἀπό τήν ἐποχή τῆς ἀστικῆς χειραφέτησης, στόν ἀστερισμό τῶν δῆθεν φυσικῶν δικαιωμάτων τοῦ ἀνθρώπου, ὁ κόσμος τῆς ἐμπειρίας ἐκπραγματίσθηκε περισσότερο καί ὄχι λιγότερο σέ σύγκριση μέ τόν δέκατο ὀγδοο αἰῶνα. Ἡ ἄμεση ἐμπειρία τῆς φύσης, πού ἔχασε τήν κριτική αἰχμή της καί ὑπάγεται στήν ἀνταλλακτική σχέση –τό δείχνει ἡ ἔκφραση τουριστική βιομηχανία–, ἔγινε οὐδέτερη, μή δεσμευτική καί ἀπολογητική: ἡ φύση ἔγινε προστατευμένη ζώνη, ἐθνικό πάρκο, καί ἄλλοθι. Ἰδεολογία εἶναι τό ωραῖο στή φύση ὡς ὑποκλοπή τῆς ἀμεσότητας ἀπό τό διαμεσολαβημένο. Ἀκόμη καί ἡ ἀρμόζουσα ἐμπειρία τοῦ ωραίου στή φύση ὑποτάσσεται στή συμπληρωματική ἰδεολογία τοῦ ἀσυνειδήτου. Ὅταν σύμφωνα μέ τά ἀστικά ἔθιμα ἡ ὑποτιθέμενη φυσιολατρία ἀναγνωρίζεται ὡς προσόν ἑνός ἀνθρώπου –συνήθως προσφέρει μιᾶ ἠθική-ναρκισσιστική ἱκανοποίηση: πόσο καλός πρέπει νά εἶναι κανεῖς γιά νά μπορεῖ νά χαίρεται καί νά νοιώθει εὐγνωμοσύνη–, τίποτε δέν τόν κρατάει πιά ἀπό τόν ἰσχυρισμό ὅτι ἀγαπάει καθετί ωραῖο, ὅπως διαβεβαιώνουν οἱ ἀγγελίες ἀναζήτησης συντροφῶν, πού μαρτυροῦν τήν πενιχρότητα τῆς συρρικνωμένης ἐμπειρίας. Αὕτη παραμορφώνει τόν πυρήνα τῆς ἐμπειρίας τῆς φύσης, ἀπό τήν ὁποία εἶναι ζήτημα ἂν ἀπομένει κάτι στόν ὀργανωμένο τουρισμό. Ἡ δυνατότητα νά νοιώσει κανεῖς τή φύση, προπάντων τήν ἡσυχία της, ἔγινε σπάνιο προνόμιο καί ὡς τέτοιο εἶναι ἐμπορικά ἀξιοποιήσιμο. Μέ αὐτά ὅμως τό ωραῖο στή φύση δέν εἶναι ἀπλῶς καταδικασμένο. Ἡ ἀπροθυμία νά μιλήσει κανεῖς γι' αὐτό εἶναι μεγαλύτερη ἐκεῖ ὅπου ἐπιζητῇ ἡ ἀγάπη γιά τό ἴδιο. Ἡ ἔκφραση «τί ωραῖα!» προκειμένου γιά ἕνα τοπίο προσβάλλει τή βουβή γλώσσα του καί μειώνει τήν ὁμορφιά του· ἡ φανερωνόμενη φύση θέλει τή σιωπή, ἐνῶ ἐκεῖνος πού εἶναι ἱκανός γιά τήν ἐμπειρία της νοιώθει τήν ἀνάγκη νά πεῖ τόν λόγο πού γιά μερικές στιγμές θά τόν ἐλευθερώσει ἀπό τή μοναδολογική φυλακή του. Ἡ εἰκόνα τῆς φύσης ἐπιζητῇ, ἐπειδὴ ἡ πλήρης ἄρνησή της στό τεχνούργημα, πού σώζει αὐτή τήν εἰκόνα, κατ' ἀνάγκη δέν ἔχει μάτια γιά νά δεῖ ἐκεῖνο πού θά ἦταν πέρα ἀπό τήν ἀστική κοινωνία, τήν ἐργασία καί τά ἐμπορεύματά της. Τό ωραῖο στή φύση παραμένει ἀλληγορία αὐτοῦ τοῦ

ἐπέκεινα παρά τή διαμεσολάβησή του ἀπό τήν κοινωνία. Ἄν ὅμως αὕτη ἡ ἀλληγορία ὑπείσαχθεῖ ὥς ἡ ἐπιτευγμένη συμφιλίωση, θά ὑποβιβασθεῖ σέ βοηθητικό μέσον γιά νά συγκαλυφθεῖ καί νά δικαιολογηθεῖ ἡ μή συμφιλιωμένη κατάσταση πραγμάτων, μέ τό ἐπιχείρημα ὅτι σέ αὕτη εἶναι πάντως δυνατή μιά τέτοια ὁμορφιά.

Ἐκεῖνο τό «ᾧ τί ὦραϊα!», πού σύμφωνα μέ ἕναν στίχο τοῦ Hebbel διαταράσσει «τή γιορτή τῆς φύσης»,²⁶ ἀρμόζει στήν ἐντεταμένη συγκέντρωση μπροστά σέ ἔργα τέχνης, ὄχι στή φύση. Πιο πολλά γνωρίζει γιά τήν ὁμορφιά τῆς ἡ μή συνειδητή αἰσθητήρια ἀντίληψη. Στή συνέχειά τῆς ἀνοίγει κάποτε, μερικές φορές ξαφνικά. Ὅσο πιο ἔντονα παρατηρεῖ κανεῖς τή φύση, τόσο λιγότερο ἀντιλαμβάνεται πράγματι τήν ὁμορφιά τῆς, ἄν δέν τοῦ μεταδόθηκε ἤδη ἄθελά του. Μάταιη εἶναι συνήθως ἡ σκόπιμη ἐπίσκεψη περιήφημων σημείων μέ πανοραμική θέα, τῶν διασημοτήτων τῆς φυσικῆς ὁμορφιάς. Ἡ εὐγλωττία τῆς φύσης ζημιώνεται ἀπό τήν ἀντικειμενοποίηση πού συνεπάγεται ἡ προσεκτική παρατήρηση, τελικά μάλιστα κάτι ἀπό αὐτό ἰσχύει καί ἀναφορικά μέ τά ἔργα τέχνης, πού μόνο στόν χρόνο ὡς διάρκεια^{26α} μπορεῖ κανεῖς νά τά συλλάβει πλήρως· αὕτη ἡ ἀντίληψη τοῦ χρόνου στόν Bergson προέρχεται ἀσφαλῶς ἀπό τήν περιοχή τῆς καλλιτεχνικῆς ἐμπειρίας. Ἄν ὅμως μποροῦμε νά δοῦμε τή φύση τρόπον τινά μόνο τυφλά, τότε ἡ μή συνειδητή ἀντίληψη καί ἀνάμνηση, εἶναι μέν αἰσθητικά ἀπαραίτητες, ἀλλά ταυτόχρονα συνιστοῦν ἀρχαῖκά ὑπολείμματα μή συμβιβαζόμενα μέ τήν αὐξανόμενη ὀρθολογική ὠριμότητα τοῦ ἀνθρώπου. Ἡ καθαρή ἀμεσότητα δέν εἶναι ἀρκετή γιά τήν αἰσθητική ἐμπειρία. Πλαί στό ἀκούσιο χρειάζεται καί τό ἐκούσιο, τή συγκέντρωση τῆς συνείδησης· ἡ ἀντίφαση δέν μπορεῖ νά ἀρθεῖ. Κάθε ὁμορφιά ἀποκαλύπτεται μέ μιά συνεπῆ πρόοδο μέσω τῆς ἀνάλυσης, ἡ ὁποία μέ τή σειρά τῆς τή μεταδίδει στό ἀκούσιο· ἡ ἴδια ὅμως θά ἦταν μάταιη ἄν δέν ἐνυπῆρχε σέ αὕτη κρυμμένο τό ἀκούσιο στοιχεῖο. Ἐνόψει τοῦ ὠραίου ὁ ἀναλυτικός στοχασμός ἀποκαθιστᾷ, μέσω τῆς ἀντίθεσής του, πάλι τόν χρόνο ὡς διάρκεια. Ἡ ἀνάλυση καταλήγει σέ μιά ὁμορφιά ὅπως θά ἔπρεπε νά ἐμφανίζεται στήν τέλεια καί ἀσυνείδητη ἀντίληψη πού ξεχνᾷ τόν ἑαυτό τῆς καί τόν κόσμο. Ἔτσι διαγράφει ὑποκειμενικά ἀκόμη μιά φορά τήν τροχιά πού ἀντικειμενικά διαγράφει μέσα του τό ἔργο τέχνης: ἀρμόζουσα αἰσθητική γνώση εἶναι ἡ αὐθόρμητη παρακολούθηση-κατανόηση τῶν ἀντικειμενικῶν

διαδικασιῶν πού διαδραματίζονται δυνάμει τῶν ἐντάσεών του στό ἔργο τέχνης. Γενετικά ἡ αἰσθητική συμπεριφορά ἀπαιτεῖ τήν ἐξοικείωση μέ τό ὥραϊο στή φύση κατά τήν παιδική ἡλικία καί τήν ἐγκατάλειψη τῆς ἰδεολογικῆς του ὄψης ἀργότερα, προκειμένου νά τό σώσει μεταφέροντάς το στή σχέση μέ τά τεχνουργήματα.

Ὅταν ὀξύνθηκε ἡ ἀντίθεση μεταξύ τῆς ἀμεσότητας καί τῆς συμβατικότητας καί ἀνοιξε ὁ ὀρίζοντας τῆς αἰσθητικῆς ἐμπειρίας σέ αὐτό πού στόν Kant λέγεται τό «ὑπέροχο», ἄρχισαν νά θεωροῦνται ὥραϊα τά ἐπιβλητικά μεγαλοπρεπῆ φυσικά φαινόμενα. Αὐτή ἡ συμπεριφορά ἦταν ἱστορικά ἐφήμερη. Ἐτσι τό μαχητικό πνεῦμα τοῦ Karl Kraus, ἴσως σέ συμφωνία μέ τό μοντέρνο ὕφος λόγου χάρη τοῦ Peter Altenberg, δέν συμβιβάσθηκε μέ τή λατρεία τοῦ μεγαλοπρεποῦς τοπίου, καθῶς φαίνεται ὅτι δέν γνώρισε τήν εὐτυχία στά ψηλά βουνά, πού μᾶλλον μόνον οἱ ἀλπινιστές μποροῦν νά νοιώσουν ἀπαραμείωτη, ἀλλά ὁ κριτικός τοῦ πολιτισμοῦ εἶχε κάθε λόγο νά τοὺς βλέπει μέ δυσπιστία. Ἐνας τέτοιος σκεπτικισμός ἀπέναντι στή μεγαλοπρεπῆ φύση εἶναι προφανές ὅτι προέρχεται ἀπό τό καλλιτεχνικό αἰσθητήριο, τό ὁποῖο μέ τήν προϊοῦσα διαφοροποίηση ἀποκρούει τήν ἐπικρατοῦσα στήν ἰδεαλιστική φιλοσοφία ταύτιση μεγάλων συλλήψεων καί κατηγοριῶν μέ τό πνευματικό περιεχόμενο τῶν ἔργων. Τό μπέρδεμα αὐτῶν τῶν δύο ἔγινε στό μεταξύ δείκτης ἁμουσης συμπεριφορᾶς. Ἡ ἀφηρημένη μεγαλοπρέπεια τῆς φύσης, τήν ὁποία ὁ Kant θαύμαζε καί μάλιστα συνέκρινε μέ τόν ἠθικό νόμο, ἀποκαλύπτεται ἐπίσης ὡς ἀντανάκλαση τῆς ἀστικῆς μεγαλομανίας, πού συγκινεῖται ἀπό τά ρεκόρ, τῆς ποσοτικοποίησης καθῶς καί τῆς ἀστικῆς ἡρωολατρίας. Ἐτσι διαφεύγει τό γεγονός ὅτι τό ἐπιβλητικά μεγαλοπρεπές τῆς φύσης δείχνει στόν παρατηρητή καί μιᾶ ἐντελῶς διαφορετική ὄψη της, κάτι πού χαράσσει τά ὅρια τῆς ἀνθρώπινης κυριαρχίας καί θυμίζει τήν ἀδυναμία τῶν πανανθρώπινων ἔργων. Ἐτσι πρέπει νά αἰσθανόταν ὁ Nietzsche στό Sils Maria, «δύο χιλιάδες μέτρα πάνω ἀπό τή θάλασσα, πόσο μᾶλλον πάνω ἀπό τοὺς ἀνθρώπους». Τέτοιες διακυμάνσεις στήν ἐμπειρία τοῦ ὥραϊου στή φύση ἀπαγορεύουν κάθε αργιοῖ παραδοχές τῆς θεωρίας τόσο ἀπόλυτα ὅσο καί ἡ τέχνη. Ὅποιος θά ἤθελε νά προσδιορίσει τό ὥραϊο στή φύση μέ σταθερές ἔννοιες, θά γελοιοποιόταν ὅπως ὁ Husserl ὅταν ἀναφέρει ὅτι στόν περίπατο οἱ αἰσθήσεις του προσλαμβάνουν τό δροσε-

ρό πράσινο τῆς χλόης. Ὅποιος μιλάει γιά τό ὠραῖο στή φύση κινδυνεύει νά φθάσει στά ὅρια τῆς παρα-ποίησης. Μόνον ὁ σχολαστικός παρατηρητής ἀποτολμᾷ νά διακρίνει στή φύση τό ὠραῖο ἀπό τό ἄσχημο, ἀλλά χωρίς τέτοιες διακρίσεις ἡ ἔννοια τοῦ ὠραίου στή φύση θά ἦταν κενή περιεχομένου. Κριτήρια γιά τό ὠραῖο στή φύση δέν προσφέρουν οὔτε κατηγορίες ὅπως ἐκείνη τοῦ τυπικοῦ μεγέθους –μέ τήν ὁποία ἔρχεται σέ ἀντίθεση ἡ λεπτολογική παρατήρηση τοῦ ὠραίου στή φύση, πού εἶναι μᾶλλον ἡ πιό αὐθεντική– οὔτε λόγου χάρη, ὅπως φανταζόταν ἡ παλαιότερη αἰσθητική, οἱ μαθηματικές σχέσεις συμμετρίας. Σύμφωνα μέ τόν Κανόνα γενικῶν ἐννοιῶν τό ὠραῖο στή φύση δέν μπορεῖ νά καθορισθεῖ, ἐπειδὴ ἡ οὐσία τῆς ἴδιας του τῆς ἔννοιας δέν μπορεῖ νά συλληφθεῖ ἀπό τίς γενικές ἔννοιες. Ἡ οὐσιαστική του ἀκαθοριστία φαίνεται ἀπό τό γεγονός ὅτι κάθε κομμάτι φύσης, ὅπως καί καθετί φτιαγμένο ἀπό ἀνθρώπους πού ἔχει παγιωθεῖ σέ φύση, μπορεῖ νά γίνει ὠραῖο, νά λάμπει ἀπό τό ἐσωτερικό του. Μιά τέτοια ἔκφραση δέν ἔχει καμμιά ἢ μόνο ἐλάχιστη σχέση μέ τυπικές ἀναλογίες. Ταυτόχρονα ὅμως κάθε μεμονωμένο ἀντικείμενο τῆς φύσης πού θεωρεῖται ὠραῖο ἐμφανίζεται σάν νά ἦταν τό μόνο ὠραῖο σέ ὁλόκληρη τή γῆ· αὐτό μεταβιβάζεται κληρονομικά σέ κάθε ἔργο τέχνης. Ἐνῶ δέν μποροῦμε νά κάνουμε στή φύση κατηγορηματικές διακρίσεις μεταξύ ὠραίου καί μή ὠραίου, ἡ συνείδηση τοῦ παρατηρητῆ πού συγκεντρώνει τήν προσοχή καί τήν ἀγάπη σέ κάτι ὠραῖο νοιώθει τήν ἀνάγκη γιά μιᾶ τέτοια διάκριση. Ὡς κριτήριο ποιοτικῆς διάκρισης γιά τήν ὁμορφιά τῆς φύσης πρέπει νά θεωρηθεῖ τό πολύ ὁ βαθμός στόν ὁποῖο μιλάει κάτι μή φτιαγμένο ἀπό ἀνθρώπους, ἡ ἔκφραση τῆς φύσης. Ὁραῖο εἶναι στή φύση ἐκεῖνο πού φαίνεται νά εἶναι κάτι περισσότερο ἀπό αὐτό πού ὄντως εἶναι ἐκεῖ ὅπου βρίσκεται. Χωρίς προσληπτικότητα δέν θά ὑπῆρχε καμμιά ἀντικειμενική ἔκφραση τέτοιου εἶδους, ἀλλά αὕτη δέν περιορίζεται στό ὑποκείμενο· τό ὠραῖο στή φύση ὑποδηλώνει τήν προτεραιότητα τοῦ ἀντικειμένου στήν ὑποκειμενική ἐμπειρία. Τό ἀντιλαμβανόμεστε τόσο ὡς πειστικά δεσμευτικό ὅσο καί ὡς κάτι μή κατανοητό, πού ἀπορημένο περιμένει τήν ἐξήγησή του. Ἐλάχιστα στοιχεῖα ἀπό τό ὠραῖο στή φύση μεταφέρθηκαν τόσο τέλεια στό ἔργο τέχνης ὅπως αὐτός ὁ διττός χαρακτήρας· ἀπό τήν ἄποψή του ἡ τέχνη δέν εἶναι ἀπομίμηση τῆς φύσης, ἀλλά τοῦ ὠραίου στή φύση, τό

όποιο αὐξάνεται μαζί μέ τήν ἀλληγορική πρόθεση πού δείχνει χωρίς νά τήν ἀποκρυπτογραφεῖ, μέ ὑπονοούμενες σημασίες, οἱ ὁποῖες δέν ἀντικειμενοποιοῦνται ὅπως στή γλώσσα πού δηλώνει τί ἐννοεῖ. Αὐτές ἔχουν μᾶλλον ἱστορικό χαρακτήρα ὅπως ἡ «Γωνιά τοῦ Hardt»²⁷ τοῦ Hölderlin. Μιά συστάδα δέντρων ξεκολλάει ἐκεῖ ὡς ὠραία –ὠραιότερη ἀπό ἄλλες–, ὅπου, ἀόριστα, φαίνεται σάν σημάδι ἐνός προγενέστερου γεγονότος· ἓνας βράχος, πού γιά ἓνα δευτερόλεπτο φαντάζει σάν προϊστορικό ζῶο, ἐνῶ στήν ἐπόμενη ματιά ξαναχάνει αὐτή τήν ὁμοιότητα. Μιά διάσταση τῆς ρομαντικῆς ἐμπειρίας, πού κρατιέται πέρα ἀπό τή ρομαντική φιλοσοφία καί τό ρομαντικό φρόνημα, ἔχει ἐκεῖ τήν κοιτίδα της. Στό ὠραῖο στή φύση ἀλληλεπιδροῦν φυσικά καί ἱστορικά στοιχεῖα, ἐναλλασσόμενα ὅπως σέ καλειδοσκόπιο καί παρόμοια μέ τή μουσική. Τό ἓνα μπορεῖ νά ἀντικατασταθεῖ ἀπό τό ἄλλο, καί τό ὠραῖο στή φύση ζεῖ στή διακύμανση καί ὄχι στίς μονοσήμαντα καθορισμένες σχέσεις. Εἶναι ἓνα θέαμα ὅπως αὐτό πού προσφέρουν τά σύννεφα ὅταν παίζουν σαιξπηρικά δράματα ἢ ὅταν οἱ φωτισμένες ἄκρες τους δίνουν τήν ἐντύπωση πώς κάνουν τίς ἀστραπές νά διαρκοῦν. Ἄν ἡ τέχνη δέν ἀπεικονίζει τά νέφη, στή θέση της προσπαθοῦν τά δράματα νά παίξουν ἐκεῖνα τῶν νεφῶν· στόν Σαίξπηρ αὐτό θίγεται σύντομα σέ μιά σκηνή τοῦ Ἄμλετ μέ τούς αὐλικούς. Τό ὠραῖο στή φύση εἶναι ἀνεσταλμένη ἱστορία, ἀκίνητοποιημένο γίγνεσθαι. Κάθε φορά ὅταν δικαιολογημένα ἀναγνωρίζει κανεῖς στά ἔργα τέχνης εὐαισθησία, ἀπέναντι στή φύση, αὐτά ἀνταποκρίνονται. Ἀλλά αὐτή ἡ εὐαισθησία, ἂν καί συγγενεῦει μέ τό ἀλληγόρημα, εἶναι φευγαλέα, σχεδόν ἓνα *déjà vu*,^{27a} καί ὡς ἐφήμερη εἶναι ἡ πιό βάσιμη.

Ὁ Humboldt λαμβάνει μιά θέση ἀνάμεσα στόν Kant καί τόν Hegel, καθῶς ἐμμένει μέν στό ὠραῖο στή φύση, ἀλλά σέ ἀντιδιαστολή πρός τόν καντιανό φορμαλισμό προσπαθεῖ νά τό συγκεκριμενοποιήσει. Στήν ἐργασία του γιά τούς Βάσκους, ἡ ὁποία ἄδικα ἐπισκιάσθηκε ἀπό τό *Ταξίδι στήν Ἰταλία* τοῦ Goethe, ἀσκεῖ μιά κριτική στή φύση πού μέ τή σοβαρότητά της θά ἀνέμενε κανεῖς ὅτι ἑκατόν πενήντα χρόνια ἀργότερα θά φαινόταν γελοία. Ἀλλά δέν εἶναι ἔτσι. Γιά ἓνα ἐπιβλητικό βραχῶδες τοπίο σημειώνει ἐπικριτικά ὅτι τοῦ λείπουν τά δέντρα. Ὁ στίχος «Ὠραῖα εἶναι ἀπλωμένη ἡ πόλη, ἀλλά τῆς λείπει τό βουνό» εἰρωνεύεται τέτοιου εἶδους ρήσεις· τό ἴδιο τοπίο, ἑκατό χρόνια ἀργότερα, θά ἦταν γοητευτικό.

Ὡστόσο ἡ ἀπλοϊκότητα, πού δέν παραιτεῖται ἀπό τή χρήση τῆς ἀνθρώπινης κρίσης ὑποκύπτοντας στήν ἐξωανθρώπινη κρίση, μαρτυρεῖ μιά σχέση μέ τή φύση πού εἶναι πολύ πιά βαθειά ἀπό τόν ὀλόπλευρα ἱκανοποιημένο θαυμασμό. Μιά ἔλλογη στάση ἀπέναντι στό τοπίο δέν προϋποθέτει μόνο, ὅπως θά ὑποπτευόταν κανεῖς μέ τήν πρώτη ματιά, ἓνα ὀρθολογιστικό-ἁρμονιστικό γοῦστο τῆς ἐποχῆς, τό ὁποῖο ἐκλαμβάνει ἀκόμη καί τό ἐξωανθρώπινο ὡς κάτι ἐναρμονισμένο μέ τά δεδομένα τοῦ ἀνθρώπου. Ἐπιπλέον ἡ ἔλλογη στάση εἶναι μέ ζωντανό τρόπο διαποτισμένη ἀπό μιά φιλοσοφία τῆς φύσης πού ἐρμηνεύει τή φύση ὡς κάτι πού αὐτό καθ' ἑαυτό ἔχει νόημα, μιά ἰδέα πού ὁ Goethe συμμεριζόταν μέ τόν Schelling. Ὅπως αὐτή ἡ ἀντίληψη, ἔτσι καί ἡ ἐμπειρία τῆς φύσης πού τῆς δίνει ζωή, ἔχει χαθεῖ μιά γιά πάντα. Ἀλλά ἡ κριτική στή φύση δέν εἶναι μόνο μιά ὕβρις τοῦ ἐπαιρόμενου πνεύματος πού συμπεριφέρεται ὡς ἀπόλυτο. Βρίσκει ἓνα στήριγμα στό ἀντικείμενο. Ὅσο ἀλήθεια εἶναι ὅτι καθετί στή φύση μπορεῖ νά θεωρηθεῖ ὡραῖο, ἄλλο τόσο ἀληθεύει ὅτι τό τοπίο τῆς Τοσκάνης εἶναι πιά ὡραῖο ἀπό τόν περίγυρο τοῦ Gelsenkirchen. Τό ξεθώριασμα τοῦ ὡραίου στή φύση συμβάδιζε ἀσφαλῶς μέ τήν παρακμή τῆς φιλοσοφίας τῆς φύσης, ἡ ὁποία ὅμως δέν πέθανε ἀπλῶς ὡς συμβολή τῆς ἱστορίας τοῦ πνεύματος στή γνώση τῆς φύσης· ἡ ἐμπειρία στήν ὁποία στηριζόταν τόσο ἡ ἴδια ὅσο καί ἡ εὐτυχία πού προσέφερε ἡ φύση ἔχει ὑποστῇ βαθιές μεταβολές. Μέ τό ὡραῖο στή φύση συμβαίνει περίπου ὅ,τι καί μέ τή μόρφωση: ὑπονομεύεται ἀπό τήν ἀναπότρεπτη συνέπεια τῆς ἐπέκτασής της. Οἱ περιγραφές τῆς φύσης ἀπό τόν Humboldt ἀντέχουν ὅποιαδήποτε σύγκριση· ἐκεῖνες τοῦ ἄγρια ταραγμένου Γασκωνικοῦ (Βισκαῖκου) Κόλπου βρίσκονται ἀνάμεσα στίς πιά δυνατές προτάσεις τοῦ Kant γιά τό «ὑπέροχο» καί τήν περιγραφή τοῦ Maelstrom ἀπό τόν Poe· εἶναι ὅμως συνδεδεμένες ἀνεπανάληπτα μέ τήν ἱστορική τους στιγμή. Ἡ κρίση τοῦ Solger καί τοῦ Hegel, οἱ ὁποῖοι ἀπό τήν ὑποφώσκουσα ἀκαθοριστία τοῦ ὡραίου στή φύση συμπέραναν τήν κατωτερότητά του, ἦταν ἐσφαλμένη. Ὁ Goethe μποροῦσε ἀκόμη νά κάνει τή διάκριση μεταξύ ἀντικειμένων ἄξιων καί μὴ ἄξιων νά ζωγραφισθοῦν· αὐτό τόν παρέσυρε νά ἐξιμνεῖ τό κυνήγι τῶν μοτίβων καί μιά πιστή ἀπεικόνιση τοπίων πού δέν ἀνταποκρίνονταν πιά οὔτε στό ξεκαθαρισμένο γοῦστο τῶν ἐπιμελητῶν τῆς πανηγυρικῆς ἐκδόσης. Ἡ ταξινομική στενότητα τῶν κρί-

σεων τοῦ Goethe γιά τή φύση ὑπερέχει ὁμως, λόγω τοῦ συγκεκριμένου τοῦς χαρακτήρα, σέ σύγκριση μέ τήν ἰσοπεδωτική ρήση μερικῶν μορφωμένων ὅτι ὅλα εἶναι ἐξίσου ὠραῖα. Ἀλλά ἡ ἐξέλιξη τῆς ζωγραφικῆς ἀνέστρεψε τόν καθορισμό τοῦ ὠραίου στή φύση. Μέ φθινό πνευματώδη τρόπο ἔχει παρατηρηθεῖ πάρα πολλές φορές ὅτι οἱ κίτς πίνακες ἔχουν προσβάλει τά ἴδια τά ἡλιοβασιλέματα. Γιά τό δυσοίωνα ἄστρο πάνω ἀπό τή θεωρία τοῦ ὠραίου στή φύση δέν εὐθύνεται οὔτε ἡ διορθώσιμη ἀδυναμία τῶν σχετικῶν στοχασμῶν οὔτε ἡ φτώχεια τοῦ ἀναζητούμενου, ἀλλά μᾶλλον αὐτό καθορίζεται ἀπό τήν ἀκαθοριστία του, πού ἀφορᾷ τόσο τό ἀντικείμενο ὅσο καί τήν ἔννοιά του. Ὡς μή καθορισμένο, ἀντιτιθέμενο στους προσδιορισμούς, τό ὠραῖο στή φύση εἶναι ἀκαθόριστο καί κατ' αὐτό συγγενεῦει μέ τή μουσική, πού στόν Schubert ἀντλοῦσε μέσα ἀπό μιὰ τέτοια ἀντικειμενική ὁμοιότητα μέ τή φύση τή βαθύτερη δύναμη ἐπίδρασης. Ὅπως στή μουσική, τό ὠραῖο ἀστράφτει στή φύση μιὰ στιγμή, γιά νά χαθεῖ πάραυτα καί νά μὴν προλάβει ὁ παρατηρητής νά τό συλλάβει ὡς κάτι ἀπτό. Ἡ τέχνη δέν ἀπομιμῆται τή φύση οὔτε μεμονωμένες φυσικές ὁμορφιές, ἀλλά ὅπως-δήποτε τό ὠραῖο στή φύση αὐτό καθ' ἑαυτό. Αὐτό κατονομάζει, πέρα ἀπό τήν ἀπορία (Aporie) τοῦ ὠραίου στή φύση, τήν ἀπορία τῆς αἰσθητικῆς στό σύνολό της. Τό ἀντικείμενό της καθορίζεται ὡς μή καθορίσιμο, ἀρνητικά. Γιαυτό ἡ τέχνη ἔχει τήν ἀνάγκη τῆς φιλοσοφίας, ἡ ὁποία τήν ἐρμηνεύει γιά νά πεῖ αὐτό πού ἐκείνη δέν μπορεῖ νά πεῖ, ἐνῶ αὐτό μόνον ἀπό τήν τέχνη μπορεῖ νά εἰπωθεῖ, μέ τήν ἀποσιώπησή του ἀπό αὐτή. Τά παράδοξα τῆς αἰσθητικῆς ὑπαγορεύονται ἀπό τό ἀντικείμενό της: «Τό ὠραῖο ἀπαιτεῖ ἴσως τή δουλική ἀπομίμηση τοῦ μή καθορίσιμου στοιχείου τῶν πραγμάτων.²⁸ Ἄν εἶναι βάρβαρο νά πεῖ κανεῖς γιά κάτι στή φύση ὅτι εἶναι πιό ὠραῖο ἀπό κάτι ἄλλο, ὥστόσο ἡ ἔννοια τοῦ ὠραίου στή φύση, ὡς ἑνός διακριτοῦ πράγματος, φέρει μέσα της τελεολογικά μιὰ τέτοια βαρβαρότητα, ἐνῶ ἀσφαλῶς τό ἀρχέτυπο τοῦ ἀπειρόκαλου παραμένει ἐκεῖνος πού δέν ἔχει μάτια γιά νά δεῖ τό ὠραῖο στή φύση. Ὁ λόγος βρίσκεται στόν αἰνιγματικό χαρακτήρα τῆς γλώσσας. Μιὰ τέτοια ἀνεπάρκεια τοῦ ὠραίου στή φύση μπορεῖ πραγματικά, σύμφωνα μέ τή θεωρία τῶν βαθμίδων τοῦ Hegel, νά στάθηκε ἕνα ἀπό τά κίνητρα τῆς ἐμφαντικῆς τέχνης, διότι στήν τέχνη ἐκεῖνο πού ξεγλιστράει ἀντικειμενοποιεῖται καί καλεῖται νά γίνει διαρκές:

κατ' αὐτά εἶναι ἔννοια, ἀλλά ὄχι ὅπως στή συλλογιστική λογική. Ἡ ἀδυναμία τῆς σκέψης ὅσον ἀφορᾷ τό ὠραῖο στή φύση, ὡς ἀδυναμία τοῦ ὑποκειμένου, καί ἡ ἀντικειμενική του δύναμη ἀπαιτοῦν νά ἀντανακλᾶται ἡ αἰνιγματικότητα στήν τέχνη καί ἔτσι νά καθορίζεται μέσα στήν ἔννοια, ἄν καί δέν ἔχει ἐννοιολογικό χαρακτήρα. Τό «Νυχτερινό τραγούδι τοῦ ὁδοιπόρου»^{28α} εἶναι ἀπαράμιλλο, ὄχι τόσο ἐπειδή τό ὑποκείμενο μιλάει –μᾶλλον ἐπιθυμεῖ, ὅπως σέ κάθε αὐθεντικό μόρφωμα, νά σιωπήσει καθ' ὅλη τή διάρκειά του–, ἀλλά ἐπειδή μέ τή γλώσσα του μιμεῖται τό ἀνείπωτο πού χαρακτηρίζει τή γλώσσα τῆς φύσης. Τίποτε ἄλλο δέν ἐννοεῖ προφανῶς ὁ κανόνας σύμφωνα μέ τόν ὁποῖο στό ποίημα πρέπει ἡ μορφή καί τό περιεχόμενο νά συμπίπτουν, ἀλλιῶς θά ἦταν κενός λόγος ἀδιαφορίας.

Τό ὠραῖο στή φύση εἶναι τό ἴχνος τοῦ μή ταυτόσημου στοιχείου τῶν πραγμάτων ὑπό τή μαγική ἐξουσία τῆς οἰκουμενικῆς ταυτότητας. Ὅσο αὐτή κυριαρχεῖ, δέν ὑπάρχει τίποτε μή ταυτόσημο ὡς θετικό, ὡς ἀντικειμενική θέση. Γιαυτό τό ὠραῖο στή φύση παραμένει τόσο διάσπαρτο καί εἶναι ἀβέβαιο πῶς αὐτό πού ὑπόσχεται θά ὑπερφαλαγγίσει ὅλα τά ἐνδοανθρώπινα. Ὁ πόνος ἐνόψει τοῦ ὠραίου, πουθενά τόσο αὐτούσιος ὅσο στήν ἐμπειρία τῆς φύσης, εἶναι ἐπίσης ἡ λαχτάρα γι' αὐτό πού ἡ ὁμορφιά ἐπαγγέλλεται, χωρίς νά τό ἀποκαλύπτει, καθῶς καί τό πάσχειν λόγῳ τῆς ἀνεπάρκειας τοῦ φαινομένου πού τό στερεῖ θέλοντας νά τοῦ μοιάσει. Αὐτό συνεχίζεται στή σχέση πρός τά ἔργα τέχνης. Ὁ παρατηρητής ὑπογράφει, χωρίς θέληση καί συνείδηση, ἕνα συμβόλαιο μέ τό ἔργο τέχνης, ὅτι θά ὑποταχθεῖ σέ αὐτό ὥστε νά δεχθεῖ νά μιλήσει. Στήν προσληπτικότητα πού τάζει τό ὑποκείμενο ζεῖ μιᾶ δεύτερη ζωή ἢ ἐκπνοή στή φύση, ἢ καθαρή αὐτοεγκατάλειψη. Τό ὠραῖο στή φύση συνδυάζει τήν ἀδυναμία κάθε ἐπαγγελίας μέ τόν ἀνεξάλειπτο χαρακτήρα της. Ὅσο καί ἄν τά λόγια ἀναπνεύουν ἀποκρουόμενα ἀπό τή φύση, ὅσο καί ἄν προδίδουν τή γλώσσα τους σέ ἐκείνη^{28β} πού διαφέρει ποιοτικά ἀπό τή φύση –καμμιᾶ κριτική τῆς τελεολογίας στή φύση δέν μπορεῖ νά ἀπαλείψει τό γεγονός ὅτι οἱ νότιες χῶρες γνωρίζουν ἀνέφελες μέρες πού εἶναι σάν νά περιμένουν νά τίς δοῦμε. Καθῶς γέρνουν πρός τή δύση ἔτσι ἀστραφτερά ἀτάραχες ὅπως ἀνέτειλαν, μᾶς ὑποβάλλουν τήν ἰδέα ὅτι δέν ἔχουν χαθεῖ τά πάντα, ὅτι ὅλα μποροῦν νά γίνουν καλά: «Θάνατε, κάτσε στό κρεβάτι, καί καρδιές ἀκοῦστε ἔξω: / Ἐνας γέρος δείχνει τήν ἀχνοφεγ-

για / Κάτω από τήν ἄκρη τοῦ πρώτου γαλάζιου: / Γιά τόν θεό πού δέν γεννήθηκε / Σᾶς δίνω τήν ἐγγύησή μου: / Κόσμε, ὅσο καί ἂν πονᾶς, / Ὅλα ξαναρχίζουν, ὅλα εἶναι ἀκόμη δικά σου!». ²⁹ Ἡ εἰκόνα τοῦ πιό παλαιοῦ στή φύση εἶναι, ἀντιστρεφόμενη, τό κρυπτογράφημα αὐτοῦ πού δέν ὑπάρχει ἀκόμη, τοῦ ἀκόμη μή ὄντος, τοῦ δυνατοῦ: ὡς ἔκφρασή του εἶναι πιό πολύ ἀπό τά ὑπαρκτά· ἤδη ὅμως ὁ στοχασμός πάνω σέ αὐτό ἀνοσιουργεῖ. Ὅτι ἡ φύση μιλάει ἔτσι, καμμιᾷ κρίση δέν μπορεῖ νά τό ἐγγυηθεῖ, ἀφοῦ τά λόγια της δέν συνιστοῦν κρίση· δέν εἶναι ὅμως οὔτε ἀπλῶς μιᾷ ἀπατηλή ἐνθάρρυνση πού ἡ λαχτάρα βλέπει στόν καθρέφτη της. Μέσα στήν ἀβεβαιότητα ἡ ἀμφισημία τοῦ μύθου κληροδοτεῖται στή φυσική ὁμορφιά, ἐνῶ ταυτόχρονα ἡ ἡχώ τοῦ μύθου, ἡ παρηγοριά, στή φανερωνόμενη φύση ἀπομακρύνεται ἀπό αὐτόν. Σέ ἀντιδιαστολή πρὸς τόν φιλόσοφο τῆς ταυτότητας ^{29α} Hegel ἡ φυσική ὁμορφιά βρίσκεται πολύ κοντά στήν ἀλήθεια, ἀλλά συγκαλύπτεται τῇ στιγμή τῆς ἄμεσης ἐγγύτητας. Τό ἔμαθε καί αὐτό ἡ τέχνη ἀπό τό ὡραῖο στή φύση καθὼς τό μιμήθηκε. Τό ὄριο ὅμως πρὸς τόν φетиχισμό τῆς φύσης, ἡ πανθειστική ὑπεκφυγή, πού θά ἦταν ἀπλῶς ἓνα καταφατικό προκάλυμμα τῆς ἀτελείωτης μοίρας, χαράσσεται καθὼς ἡ φύση, ἔτσι ὅπως σαλεύει μέσα στήν ὁμορφιά της, τρυφερή καί θνητή, δέν ὑπάρχει ἀκόμη. Ἡ αἰδώς πού προκαλεῖ τό ὡραῖο στή φύση ὀφείλεται στό γεγονός ὅτι προσβάλλει κανεῖς ἐκεῖνο πού δέν ὑπάρχει ἀκόμη πιάνοντάς το μέσα στό ὑπαρκτό. Ἡ ἀξιοπρέπεια τῆς φύσης στηρίζεται στό κῦρος τοῦ μή ἀκόμη ὄντος, αὐτοῦ πού μέ τήν ἔκφρασή του ἀποκρούει τόν θεληματικό ἐξανθρωπισμό του. Ἐχει περάσει στόν ἐρμητικό χαρακτήρα τῆς τέχνης, τήν ἄρνηση κάθε χρήσης, ὅπως τῇ δίδαξε ὁ Hölderlin, ἀκόμη καί τῆς μετουσιωμένης μέ τήν ἀπόδοση ἑνός ἀνθρώπινου νοήματος. Ἡ ἐπικοινωνία εἶναι ἡ προσαρμογή τοῦ πνεύματος στή χρησιμότητα, κατά συνέπεια ἡ ἐμπορευματοποίησή του, καί αὐτό πού σήμερα ἀποκαλεῖται νόημα μετέχει σέ αὐτή τῇ νοθεία. Ἡ πληρότητα, ἡ χωρίς κενά συναρμογή καί ἰσορροπία τῶν ἔργων τέχνης, εἶναι ὁμοίωμα τῆς σιωπῆς, μέσα ἀπό τήν ὁποία καί μόνο μιλάει ἡ φύση. Τό ὡραῖο στή φύση εἶναι, σέ ἀντιδιαστολή τόσο πρὸς μιᾷ κυρίαρχη ἀρχή ὅσο καί πρὸς τό διάχυτο καί διάσπαρτο, ἓνα Ἄλλο· θά τοῦ ἔμοιαζε ὁ συμφιλιωμένος κόσμος.

Ὁ Hegel προσεγγίζει τό ὡραῖο στήν τέχνη περνώντας σέ αὐτό

από τό ωραίο στή φύση, πού κατ' ἀρχάς τό δέχεται: «Ὡς αἰσθητή ἀντικειμενική ιδέα ἡ ζωντάνια στή φύση εἶναι λοιπόν ωραία, ἐφόσον ἡ ἀλήθεια, ἡ ιδέα, ἐμφανίζεται στήν ἐγγύτερη φυσική μορφή της κατευθείαν ὡς ζωή στήν ἐπιμέρους προσήκουσα πραγματικότητα». ³⁰ Αὕτη ἡ πρόταση, πού ἐξαρχῆς κάνει τό ωραίο στή φύση πió φτωχό ἀπό ὅσο εἶναι, ἀποτελεῖ ἓνα παράδειγμα μιᾶς αἰσθητικῆς τῆς συνέπειας: εἶναι ἐπακόλουθο τῆς ταύτισης τοῦ πραγματικοῦ μέ τό λογικό, εἰδικότερα: τοῦ καθορισμοῦ τῆς φύσης ὡς τῆς ιδέας στήν ἐτερότητά της. ^{30a} Αὕτη ἡ ταύτιση πιστώνεται ἀπό τά πάνω στή φυσική ὁμορφιά. Ἡ ὁμορφιά τῆς φύσης ἀπορρέει ἀπό τήν ἐγγελιανή θεοδικία ^{30b} τοῦ πραγματικοῦ: ἐπειδή ἡ ιδέα δέν μπορεῖ, σύμφωνα μέ τόν Hegel, νά εἶναι διαφορετική ἀπό τόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο πραγματοποιεῖται, ἡ πρωτογενῆς ἐμφάνισή της ἢ ἡ «ἐγγύτερη φυσική μορφή» της εἶναι «προσήκουσα», ἄρα ωραία. Ἀκολουθεῖ ὁμως ἀμέσως ὁ διαλεκτικός περιορισμός αὐτῆς τῆς θέσης· ἀσφαλῶς λόγῳ τῆς κριτικῆς στάσης ἀπέναντι στόν Schelling, ὁ Hegel δέν ἐξετάζει παραπέρα τή φύση ὡς πνεῦμα, ἀφοῦ ἡ φύση ἐκλαμβάνεται ὡς τό πνεῦμα στήν ἐτερότητά του καί κατά συνέπεια δέν ἀνάγεται ἄμεσα σέ αὐτό. Ἐδῶ ἡ πρόοδος τῆς κριτικῆς συνείδησης εἶναι σαφής. Ἡ ἐγγελιανή κίνηση τῆς ἔννοιας ἀναζητεῖ τή μή διατυπώσιμη μέ ἄμεσο τρόπο ἀλήθεια στήν κατονομασία τοῦ μερικοῦ, τοῦ περιορισμένου: τοῦ νεκροῦ καί ψευδοῦς. Ἔτσι τό ωραίο στή φύση ἐξαφανίζεται προτοῦ κᾶν ἐμφανισθεῖ κανονικά: «Λόγῳ αὐτῆς τῆς αἰσθητῆς ἀμεσότητος ὁμως τό ζωντανό ωραίο στή φύση οὔτε εἶναι ωραίο γιά τόν ἑαυτό του, μόνο του, οὔτε ἔχει παραχθεῖ ἀπό μόνο του ὡς ωραίο καί λόγῳ τῆς ωραίας ἐμφάνισής του. Ἡ φυσική ὁμορφιά εἶναι ωραία δι' ἄλλο, δηλαδή γιά μᾶς, γιά τή συνείδηση πού ἀντιλαμβάνεται τήν ὁμορφιά». ³¹ Αὐτά ὁμως δέν βρίσκουν τόν πυρήνα τοῦ ωραίου στή φύση, τήν ἀνάμνηση ^{31a} τῆς οὐσίας, αὐτοῦ δηλαδή πού δέν εἶναι ἀπλῶς δι' ἄλλο. Μιά τέτοια κριτική τοῦ ωραίου στή φύση ἀκολουθεῖ ἓναν κοινό τόπο τῆς ἐγγελιανῆς αἰσθητικῆς στό σύνολό της, τῆς ἀντικειμενιστικῆς στροφῆς κατά τοῦ τυχαίου τῆς ὑποκειμενικῆς αἰσθησης. Ἀκριβῶς τό ωραίο πού παρουσιάζεται ὡς ἀνεξάρτητο ἀπό τό ὑποκείμενο, ὡς κάτι ἀπολύτως μὴ φτιαγμένο, κινεῖ τήν ὑποψία τῆς ἀδύναμης ὑποκειμενικότητος· ὁ Hegel τό ταυτίζει κατευθείαν μέ τήν ἀκαθοριστία τῆς φυσικῆς ὁμορφιάς. Γενικά ἡ ἐγγελιανή αἰσθητική δέν διαθέτει τό ὄργανο γιά

νά συλλάβει οτιδήποτε δέν μιλάει μιά σημασιοδοτική-δηλωτική γλώσσα. Ἀπό αὐτή τήν ἔλλειψη χαρακτηρίζεται καί ἡ γλωσσική του θεωρία.³² Κρίνοντας τόν Hegel μέσα στό ἴδιο του τό πλαίσιο θά μπορούσε νά σημειώσει κανείς ὅτι καθορίζοντας τή φύση ὡς τό πνεῦμα στήν ἐτερότητά του δέν τό φέρνει ἀπλῶς σέ ἀντίθεση πρός αὐτή, ἀλλά ταυτόχρονα τό συνδέει μέ αὐτή, χωρίς ὅμως νά ἐξετάζει ἀκριβέστερα αὐτό τό στοιχεῖο σύνδεσης οὔτε στήν αἰσθητική του οὔτε στή φιλοσοφία τῆς φύσης μέσα στό σύστημά του. Ὁ ἀντικειμενικός ἰδεαλισμός τοῦ Hegel μεροληπτεῖ στήν αἰσθητική του μέ ἀκραῖο καί σχεδόν ἀστόχαστο τρόπο ὑπέρ τοῦ ὑποκειμενικοῦ πνεύματος. Τό ἀληθές στοιχεῖο αὐτῆς τῆς ἀντίληψης εἶναι ὅτι τό ὡραῖο στή φύση, μιά αἰφνίδια ὑπόσχεση ἑνός ὑπέρτατου, δέν μπορεῖ νά παραμείνει στόν ἑαυτό του, ἀλλά διασώζεται μόνο διαμέσου τῆς συνείδησης πού ἀντιτίθεται σέ αὐτό. Αὐτό πού ὁ Hegel ἐπιρρίπτει βάσιμα στή φυσική ὁμορφιά εἶναι σύμφωνα μέ τήν κριτική πού ἀσκεῖ στόν αἰσθητικό φορμαλισμό καί κατά συνέπεια στόν παιγνιώδη ἡδονισμό, ἕνα στοιχεῖο τοῦ δέκατου ὀγδοοῦ αἰῶνα πού προκαλοῦσε τήν ἀποστροφή τοῦ χειραφετημένου ἀστικοῦ πνεύματος. «Ἡ μορφή τῆς φυσικῆς ὁμορφιάς, ὡς ἀφηρημένη, εἶναι ἀφενός μιά καθορισμένη καί κατά συνέπεια περιορισμένη μορφή, ἀφετέρου περιέχει μιά ἐνότητα καί μιά ἀφηρημένη σχέση πρός τόν ἑαυτό της... Αὐτό τό εἶδος τῆς μορφῆς εἶναι ὅ,τι ἀποκαλοῦμε κανονικότητα, συμμετρία, καθῶς καί νομοτέλεια καί, τέλος, ἁρμονία».³³ Ὁ Hegel μιλάει ἀπό συμπάθεια γιά τήν προέλαση τῆς (μουσικῆς) διαφωνίας, χωρίς νά πιάνει τό αὐτί του ὅτι αὐτή ἡ διαφωνία ἔχει τήν κοιτίδα της στή φυσική ὁμορφιά. Μέ αὐτή τήν πρόθεση ἡ αἰσθητική θεωρία, στήν ἐγελιανή ἀκμή της, ἔγινε πρόδρομος τῆς τέχνης· μόνον ὡς οὐδέτερη πλέον περίσκεψη καί σύνεση, μετά τόν Hegel, ἔμεινε πίσω ἀπό τήν τέχνη. Οἱ ἀπλῶς τυπικές, «μαθηματικές» ἀναλογίες, πού ἄλλοτε ὑποτίθεται ὅτι θεμελίωναν τό ὡραῖο στή φύση, ἀντιπαρατίθενται στό ζωντανό πνεῦμα· αὐτές πλήττονται τώρα ἀπό τήν κατηγορία ὅτι εἶναι κάτι ὑποδεέστερο, πεζό καί ἀνιαρό: ἡ ὁμορφιά τῶν κανονικῶν ἀναλογιῶν εἶναι «μιά ὁμορφιά ἀφηρημένης σύνεσης».³⁴ Ἡ περιφρόνηση γιά τήν ὀρθολογιστική αἰσθητική θολώνει ὅμως τό βλέμμα τοῦ Hegel καί ἔτσι δέν βλέπει στή φύση ἐκεῖνα πού δέν πιάνει τό ἐννοιολογικό δίκτυο αὐτῆς τῆς αἰσθητικῆς. Ἡ ἴδια ἡ ἐννοια τοῦ ὑποδεέστερου ἐμφανίζεται στό πέ-

ρασμα από τή φυσική ὁμορφιά στήν καλλιτεχνική ὁμορφιά: «Αὐτή ἡ οὐσιαστική ἔλλειψη [πού ἐμφανίζει ἡ φυσική ὁμορφιά] μᾶς ὁδηγεῖ τώρα στήν ἀναγκαιότητα τοῦ ἰδανικοῦ, τό ὁποῖο δέν μπορεῖ νά βρεθεῖ στή φύση καί χωρίς τό ὁποῖο ἡ φυσική ὁμορφιά φαίνεται κατώτερη». ³⁵ Τό ὥραϊο στή φύση εἶναι ὅμως κατώτερο στά μάτια ἐκείνων πού τό ἐξυμνοῦν, ὄχι καθ' ἑαυτό. Ὁ καθορισμένος χαρακτήρας τῆς τέχνης μπορεῖ νά ξεπερνᾷ ἐκεῖνον τῆς φύσης, ἀλλά ἡ τέχνη ἔχει τό πρότυπό της στήν ἔκφραση τῆς φύσης καί ὄχι στό πνεῦμα πού τῆς προσδίδουν οἱ ἄνθρωποι. Ἡ ἔννοια τοῦ ἰδανικοῦ, ἐνός θέσει προτύπου, βάσει τοῦ ὁποίου ἡ τέχνη θά ἔπρεπε νά προσανατολίζεται κατά τήν ἀναζήτηση τοῦ ὑποτιθέμενου «καθαροῦ», εἶναι κάτι ἐξωτερικό πρὸς τήν τέχνη. Ἡ ἰδεαλιστική ὑπεροψία ἀπέναντι σέ ὅ,τι μέσα στή φύση δέν εἶναι πνεῦμα τιμωρεῖται ἀπό ἐκεῖνο πού στήν τέχνη εἶναι κάτι περισσότερο ἀπό τό ὑποκειμενικό της πνεῦμα. Τό αἰώνιο ἰδανικό γίνεται γύψος· ἡ τύχη τῶν δραματικῶν ἔργων τοῦ Hebbel, πού οἱ θέσεις τους δέν ἀπείχαν πολύ ἀπό ἐκεῖνες τοῦ Hegel, τό δείχνει ἴσως μέ τόν πιό ἀπλό τρόπο στήν ἱστορία τῆς γερμανικῆς λογοτεχνίας. Ὁ Hegel παράγει τήν τέχνη, μέ ἀρκετά ὀρθολογιστικό τρόπο καί –κάτι ἀξιοπεριέργο– χωρίς νά λαμβάνει ὑπόψη τήν πραγματική ἱστορική της γένεση, ἀπό τήν ἀνεπάρκεια τῆς φύσης: «Ἡ ἀναγκαιότητα τοῦ ὥραϊου στήν τέχνη ἀνάγεται λοιπόν στίς ἐλλείψεις τῆς ἄμεσης πραγματικότητας, καί τό καθῆκον του πρέπει νά εἶναι κατ' αὐτά νά παρουσιάζει τό φαινόμενο τῆς ζωντάνιας καί προπάντων τῆς πνευματικῆς ἐμπύχωσης καί ἐξωτερικά, στήν ἐλευθερία του, καί νά τοῦ δίνει μιά ἐξωτερική μορφή σύμφωνη μέ τήν ἔννοιά του. Τότε μόνον ἐξαίρεται τό ἀληθές ἀπό τόν χρονικό του περίγυρο, ἀπό τήν ἄστοχη διαρροή του, καί μπαίνει στή σειρά τῶν πεπερασμένων πραγμάτων, ἔχοντας ἀποκτήσει ταυτόχρονα μιά ἐξωτερική μορφή πού δέν φανερώνει πιά τήν ἔνδεια τῆς φύσης καί τῆς πεζότητας, ἀλλά ἔχει νά ἐπιδείξει μιά ὑπαρξη ἀντάξια τῆς ἀλήθειας». ³⁶ Αὐτό τό χωρίο ἀποκαλύπτει τόν κεντρικό ἄξονα τῆς ἐγγελιανῆς φιλοσοφίας: τό ὥραϊο στή φύση βρῖσκει τή δικαίωσή του μόνο μέ τόν χαμό του, μόνο καθὼς ἡ ἀνεπάρκεια του ἐγκαθιδρύεται ὡς λόγος ὑπαρξης τοῦ ὥραϊου στήν τέχνη. Μέ τήν ἀποστολή του, τό «καθῆκον» του, ὑποτάσσεται ταυτόχρονα σέ ἕναν σκοπό, καί μάλιστα ἐκεῖνον τόν ἐξυψωτικά καταφατικό πού ὑπακούει σέ ἕναν ἀστικό κοινό τόπο καί χρονολογεῖται τοιυλά-

χιστον από την εποχή του d'Alembert και του Saint-Simon. Αυτό όμως που ο Hegel θεωρούσε ελάττωμα του ωραίου στη φύση, την αδυναμία του να καθορισθεί βάσει σταθερών έννοιων, είναι η ουσία της ίδιας της ομορφιάς. Άλλα στο πέρασμα του Hegel από τη φύση στην τέχνη δεν βρίσκουμε την πολυσυζητημένη πολυσημία του *aufheben* [ἄρση-ἀναίρεση-διαφύλαξη]. Τό ωραίο στη φύση εξαλείφεται και δεν μπορούμε να τό ξαναβρούμε και να τό αναγνωρίσουμε μέσα στο ωραίο στην τέχνη. Ἐπειδὴ δὲν διέπεται καὶ δὲν καθορίζεται ἀπὸ τὸ πνεῦμα, ὁ Hegel τὸ θεωρεῖ προαισθητικό. Ἀλλὰ τὸ κυριαρχικὸ πνεῦμα εἶναι ἐργαλεῖο καὶ ὄχι νοηματικὸ περιεχόμενο τῆς τέχνης. Ὁ Hegel ἀποκαλεῖ τὸ ωραίο στη φύση πεζό. Ὁ τύπος μὲ τὸν ὁποῖο κατονομάζεται τὸ ἀσυμμετρικὸ, τὸ ὁποῖο ὁ Hegel παραβλέπει στὴ φυσικὴ ομορφιά, δὲν βλέπει ταυτόχρονα τὴν ἀνάπτυξη τῆς νεώτερης τέχνης, ἡ ὁποία παντοῦ θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ ἀπὸ τὴ σκοπιά τῆς διείσδυσης τῆς πεζότητας στὸν ἴδιο τὸν μορφολογικὸ νόμο. Ἡ πεζότητα εἶναι ἡ μὴ ἐξαλειφόμενη ἀπὸ τίποτε ἀντανάκλαση τῆς ἀπομαγικοποίησης τοῦ κόσμου μέσα στὴν τέχνη καὶ ὄχι ἀπλῶς ἡ προσαρμογὴ τῆς στὴ μεροληπτικὴ χρησιμότητα. Ὅ,τι ἀπλῶς τρομάζει ἐνόψει τῆς πεζότητας γίνεται θύμα τῆς αὐθαιρεσίας ἐνὸς ἀπλῶς ἐπιβαλλόμενου στυλιζαρίσματος. Αὐτὴ ἡ τάση ἐξέλιξης δὲν μπορούσε ἀκόμη νὰ προβλεφθεῖ ἐντελῶς στὴν ἐποχὴ τοῦ Hegel· κατὰ κανέναν τρόπο δὲν συμπίπτει μὲ τὸν ρεαλισμό, ἀλλὰ ἀναφέρεται σὲ αὐτόνομες τεχνικὲς ποὺ ἔχουν ἀπελευθερωθεῖ ἀπὸ τὴ σχέση μὲ τὴν ἀντικειμενικότητα καὶ μὲ τοὺς κοινούς τόπους. Σὲ σύγκριση μὲ αὐτὴ τὴν τάση ἡ αἰσθητικὴ τοῦ Hegel παρέμεινε κλασικιστικὰ ἀντιδραστικὴ. Στὸν Kant ἡ κλασικιστικὴ ἀντίληψη τοῦ ωραίου συμβιβαζόταν μὲ τὴ σύλληψη τοῦ ωραίου στὴ φύση· ὁ Hegel θυσιάζει τὴ φυσικὴ ομορφιά στὸ ὑποκειμενικὸ πνεῦμα, ἀλλὰ ὑποτάσσει τὸ ἴδιο στὸν κλασικισμό, ποὺ εἶναι ἀσυμβίβαστος μὲ τὸ ὑποκειμενικὸ πνεῦμα καὶ ἐξωτερικὸς πρὸς αὐτό, ἴσως ἐπειδὴ φοβόταν μιὰ διαλεκτικὴ ποὺ δὲν μένει στάσιμη οὔτε μπροστὰ στὴν ἰδέα τοῦ ωραίου. Ἡ ἐγελιανὴ κριτικὴ τοῦ καντιανοῦ φορμαλισμοῦ θὰ ἔπρεπε νὰ προβάλλει τὸ μὴ τυπικὸ-μορφολογικὸ συγκεκριμένο, ἀλλὰ ὁ Hegel δὲν εἶναι πρόθυμος νὰ τό πράξει· γι' αὐτό ἴσως συγχέει τὰ ὑλικά στοιχεῖα τῆς τέχνης μὲ τὸ ἀντικειμενικὸ τῆς περιεχόμενο. Ἀπορρίπτοντας τὸ φευγαλέο τοῦ ωραίου στὴ φύση, ὅπως τείνει νὰ κάνει μὲ καθετὴ μὴ ἐννοιολογικὸ, γίνεται ἐπί-

μονα ἀδιάφορος ἀπέναντι στο κεντρικό μοτίβο τῆς τέχνης: νά ἀναζητεῖ τήν ἀλήθεια ψηλαφώντας ἐκεῖνο πού ξεγλιστράει, τό πρόσκαιρο καί ἐτοιμόρροπο. Ἡ φιλοσοφία τοῦ Hegel ἀποτυγχάνει μπροστά στο ὥραϊο: ἐπειδή ταυτίζει τό πραγματικό μέ τό λογικό, καί ἀντίστροφα, παρωθούμενος ἀπό τό σύνολο τῶν διαμεσολαβήσεων τους, ὑποστασιοποιεῖ ὡς κάτι ἀπόλυτο τό μαγεῖρεμα ὅλων τῶν ὑπαρκτῶν ἀπό τήν ὑποκειμενικότητα, καί τό μή ταυτόσημο εἶναι γι' αὐτόν ἀπλῶς κάτι πού περιορίζει τήν ὑποκειμενικότητα, ἀντί νά ὀρίσει τήν ἐμπειρία τοῦ μή ταυτόσημου ὡς τελικό στόχο (Telos) τοῦ αἰσθητικοῦ ὑποκειμένου, ὡς χειραφέτησή του. Ἡ προοδεύουσα διαλεκτική αἰσθητική μετατρέπεται κατ' ἀνάγκη σέ κριτική καί τῆς ἐγγελιανῆς αἰσθητικῆς.

Διαλεκτικό εἶναι τό πέρασμα ἀπό τό ὥραϊο στή φύση στο ὥραϊο στήν τέχνη ὡς μιά μετάβαση κυριαρχίας. Το ὥραϊο στήν τέχνη εἶναι τό ἀντικειμενικά ἐξουσιαζόμενο στήν εἰκόνα, πού δυνάμει τῆς ἀντικειμενικότητάς του ὑπερβαίνει τήν κυριαρχία. Ἀπό αὐτή ἀποσπῶνται τά ἔργα τέχνης μετατρέποντας τήν αἰσθητική συμπεριφορά, στήν ὁποία μεταδίδεται τό ὥραϊο στή φύση, σέ μιά παραγωγική ἐργασία πού ἔχει ὡς μοντέλο τῆς τήν ὑλική ἐργασία. Τόσο ὡς κυρίαρχη ὅσο καί ὡς συμφιλιωμένη γλώσσα ἀνθρώπων, ἡ τέχνη ἐπιθυμεῖ μέ τή σειρά τῆς νά φθάσει σέ ἐκεῖνο πού στή γλώσσα τῆς φύσης μένει σκοτεινό γιά τοὺς ἀνθρώπους. Κοινό σημεῖο μεταξύ τῶν ἔργων τέχνης καί τῆς ἰδεαλιστικῆς φιλοσοφίας εἶναι ὅτι μεταθέτουν τή συμφιλίωση στήν ταυτότητα μέ τό ὑποκείμενο· κατ' αὐτά ἡ ἰδεαλιστική φιλοσοφία, ὅπως τονίζεται ρητά στόν Schelling, ἔχει ὡς πρότυπό τῆς ὄντως τήν τέχνη καί ὄχι ἀντίστροφα. Τά ἔργα τέχνης διευρύνουν στο ἔπακρο τήν ἐπικράτεια τῶν ἀνθρώπων, ὄχι ὅμως κυριολεκτικά, ἀλλά ὀρίζοντας μιά σφαῖρα χωριστή, γιά τόν ἑαυτό τῆς, πού, ἀκριβῶς ἐπειδή τίθεται μόνη τῆς, διαχωρίζεται ἀπό τήν πραγματική κυριαρχία καί ἔτσι ἀρνεῖται τήν ἑτερονομία τῆς. Μόνον ὡς ἀντίθετοι πόλοι, ὄχι μέ τήν ψευδομορφική ἀπομίμηση τῆς φύσης ἀπό τήν τέχνη, συνδέεται ἡ μιά μέ τήν ἄλλη. Ὅσο πιό αὐστηρά ἀπέχουν τά ἔργα τέχνης ἀπό τή φυσικότητα καί τήν ἀπεικόνιση τῆς φύσης, τόσο περισσότερο τά ἐπιτυχημένα ἔργα τέχνης πλησιάζουν τή φύση. Ἡ αἰσθητική ἀντικειμενικότητα, ἀνταύγεια τῆς αὐτοτελοῦς ὑπαρξῆς τῆς φύσης, ἐπιβάλλει καθαρά τό ὑποκειμενικά τελεολογικό στοιχεῖο τῆς ἐνότητας· μόνον ἔτσι

γίνονται τὰ ἔργα ὅμοια μέ τή φύση, ἐνῶ κάθε μερική ὁμοιότητα εἶναι τυχαία, συνήθως ξένη πρὸς τὴν τέχνη καὶ ἔχει ὕλικό χαρακτήρα. Ἡ αἴσθηση τῆς ἀναγκαιότητας ἐνός ἔργου τέχνης εἶναι ἓνας ἄλλος χαρακτηρισμός μιᾶς τέτοιας ἀντικειμενικότητας. Ὅπως ἐξηγεῖ ὁ Benjamin, ἡ συνήθης ἱστορία τοῦ πνεύματος κάνει κατάχρηση τῆς ἐννοίας τῆς ἀναγκαιότητας. Θέλοντας νὰ συλλάβει ἢ νὰ δικαιολογήσει κανεῖς φαινόμενα, συνήθως ἱστορικά, μέ τὰ ὁποῖα εἶναι πλέον ἀδύνατον νὰ ἀποκατασταθεῖ μιὰ σχέση μέ ἄλλον τρόπο, τὰ ἀποκαλεῖ ἀναγκαῖα· λόγου χάρη συνηγορώντας ὑπὲρ μιᾶς ἀνιαρῆς μουσικῆς λέει τώρα ὅτι ὑπῆρξε ἀναγκαῖα ὡς προκαταρκτικό στάδιο, ὡς πρόδρομος μιᾶς μεγάλης μουσικῆς. Μιὰ τέτοια ἀναγκαιότητα δέν μπορεῖ νὰ ἀποδειχθεῖ: δέν ὑπάρχει οὔτε στά ἐπιμέρους ἔργα τέχνης οὔτε στήν ἱστορική σχέση μεταξύ τῶν ἔργων καὶ μεταξύ τῶν ἀντίστοιχων τεχνοτροπιῶν μιὰ διαφανῆς νομοτέλεια ὅπως εἶναι ἡ φυσικοεπιστημονική, ἐνῶ καὶ ἡ ψυχολογική νομοτέλεια δέν εἶναι πιό ὁρατή. Στήν τέχνη δέν μπορούμε νὰ μιλήσουμε γιά μιὰ ἀναγκαιότητα μέ τόν τρόπο τῆς ἐπιστήμης, ἀλλά μόνον ἐφόσον ἓνα ἔργο μέ τή δύναμη τῆς συνοχῆς καὶ τῆς ἐνότητάς του, μέ τήν πειστικότητα τοῦ γεγονότος ὅτι εἶναι ἔτσι καὶ ὄχι ἀλλιῶς, δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι ὅπωςδήποτε πρέπει νὰ ὑπάρχει, ὅτι ἡ ἀπουσία του εἶναι ἀδιανόητη. Ἡ αὐτοτελής ὑπαρξὴ τὴν ὁποῖα ἐπιδιώκουν τὰ ἔργα τέχνης δέν εἶναι ἀπομίμηση μιᾶς πραγματικότητας, ἀλλὰ προεκπλήρωση μιᾶς αὐτοτελοῦς ὑπαρξῆς, ἐνός εἶναι καθ' ἑαυτὸ πού δέν ὑπάρχει ἀκόμη, ἐνός ἄγνωστου καὶ καθοριζόμενου διαμέσου τοῦ ὑποκειμένου. Λένε ὅτι κάτι εἶναι καθ' ἑαυτὸ, ὑπάρχει αὐτοτελῶς, χωρὶς νὰ τό προσδιορίζουν. Πραγματικά ἡ τέχνη, μέ τὴν ἐκπνευματίση πού ἔζησε τὰ τελευταῖα διακόσια χρόνια καὶ μέσω τῆς ὁποίας ἐνηλικιώθηκε καὶ ὠρίμασε, δέν ἀποξενώθηκε ἀπὸ τὴ φύση, ὅπως θὰ ἤθελε ἡ ἐκπραγματοποιημένη συνείδηση, ἀλλὰ, σύμφωνα μέ τὴ μορφὴ της, πλησίασε τό ὡραῖο στὴ φύση. Μιὰ θεωρία τῆς τέχνης πού ἀπλῶς θὰ ταύτιζε τὴν τάση ὑποκειμενοποίησης τῆς τέχνης μέ τὴν ἀνάπτυξη τῆς ἐπιστήμης σύμφωνα μέ τόν ὑποκειμενικὸ Λόγο, θέλοντας ἔτσι νὰ παρουσιάσει μιὰ εὐλογηθῆση, δέν θὰ ἀπέδιδε τό νοηματικὸ περιεχόμενο τοῦ καλλιτεχνικοῦ κινήματος. Ἡ τέχνη θέλει νὰ πραγματοποιήσῃ μέ ἀνθρώπινα μέσα τὴν ὁμιλία τοῦ μὴ ἀνθρώπινου. Ἡ καθαρὴ ἔκφραση τῶν ἔργων τέχνης, ἀπελευθερωμένη ἀπὸ τόν ἐνο-

χλητικό υλικό χαρακτήρα, καθώς και από τό λεγόμενο φυσικό υλικό, συγκλίνει μέ τή φύση, ὅπως στά πιό αὐθεντικά μορφώματα τοῦ Anton Webern ὁ καθαρὸς ἦχος, στὸν ὁποῖο ἀνάγονται δυνάμει τῆς ὑποκειμενικῆς εὐαισθησίας, μετατρέπεται σέ φυσικό φθόγγο, ἐκεῖνον τῆς εὐγλωττης φύσης ἀσφαλῶς, τῇ γλώσσα της καί ὄχι τὴν ἀπεικόνιση ἑνὸς μέρους τῆς φύσης. Ἡ ὑποκειμενικὴ διαμόρφωση τῆς τέχνης ὡς μὴ ἐννοιολογικῆς γλώσσας εἶναι –στή σημερινή κατάσταση ὀρθολογικότητος– ἡ μόνη φηγούρα στὴν ὁποία ἀντανεκλάται κάτι σάν τῇ γλώσσα τῆς δημιουργίας τοῦ κόσμου, μέ τὴν παράδοξη συγκάλυψη τοῦ ἀντανεκλώμενου. Ἡ τέχνη προσπαθεῖ νὰ μιμηθεῖ μιὰ ἔκφραση πού δέν θά ἦταν ἐνθετὴ ἀνθρώπινη πρόθεση. Ἡ πρόθεση εἶναι γι' αὐτὴ μόνον ὁ φορέας της, τό ὄχημά της. Ὅσο πιό τέλει τό ἔργο τέχνης, τόσο πιό πολὺ ἀποβάλλονται ἀπὸ πάνω της οἱ προθέσεις. Ἡ ἔμμεση φύση, ἡ ἐμπεριεχόμενη ἀλήθεια τῆς τέχνης, ἀποτελεῖ ἄμεσα τό ἀντίθετο τῆς φύσης. Ἀφοῦ ἡ γλώσσα τῆς φύσης εἶναι βουβή, ἡ τέχνη ἐπιδιώκει νὰ κάνει τό βουβὸ νὰ μιλήσει· ἔτσι ἐκτίθεται στὸν κίνδυνο νὰ ἀποτύχει ἐξαιτίας τῆς ἀδυναμίας νὰ ἀρθεῖ ἡ ἀντίφαση ἀνάμεσα σέ αὐτὴ τὴν ἰδέα, πού ἐπιβάλλει ἀπεγνωσμένες προσπάθειες, καί σέ ἐκεῖνη στὴν ὁποία στοχεύουν οἱ προσπάθειες, τὴν ἰδέα ἐκείνου πού δέν ὑπακούει στὴ θέληση, τοῦ ἀπολύτως μὴ θεληματικοῦ.

Ἡ ὁμορφία τῆς φύσης ἔγκειται στὸ γεγονὸς ὅτι φαίνεται πὼς λέει περισσότερα ἀπὸ αὐτὸ πού εἶναι. Νὰ ἀποσπάσει αὐτὸ τό περισσότερο ἀπὸ τὸν τυχαῖο του χαρακτήρα, νὰ ἐξουσιάζει τὴ φαινομενικότητά του, νὰ καθορίσει τὴν ἴδια ὡς φαινομενικότητα καί νὰ τὴν ἀρνηθεῖ ὡς κάτι μὴ πραγματικό, ὡς ἐπίφαση, αὐτὴ εἶναι ἡ ἰδέα τῆς τέχνης. Τό περισσότερο, πού εἶναι φτιαγμένο ἀπὸ ἀνθρώπους, δέν ἐγγυᾶται ὄντως τό μεταφυσικό περιεχόμενο τῆς τέχνης. Αὐτὸ θά μπορούσε νὰ εἶναι ἐντελῶς σωστὸ καί παραταῦτα τὰ ἔργα τέχνης θά μπορούσαν νὰ θέσουν τό περισσότερο ὡς φαινόμενο. Ἔργα τέχνης γίνονται παράγοντας αὐτὸ τό περισσότερο· παράγουν τὴν ἴδια τους τὴν ὑπέρβαση (Transzendenz), δέν εἶναι τό πεδίο δράσης της, καί αὐτὸ τὰ διαχωρίζει πάλι ἀπὸ τὴν ὑπέρβαση. Ἡ θέση της μέσα στά ἔργα τέχνης εἶναι τό πλέγμα συναρτήσεων τῶν στοιχείων τους. Καθὼς ἐπιζητοῦν τὴ συνοχὴ ἑνὸς τέτοιου πλέγματος καί ταυ-

τόχρονα έναρμόζονται σέ αυτό, υπερβαίνουν τό φαινόμενο πού συνιστοῦν, ἀλλά αὐτή ἡ ὑπέρβαση μπορεῖ νά εἶναι μή πραγματική. Μέ τήν πραγματοποίηση αὐτῆς τῆς ὑπέρβασης καί ὄχι μέσω σημασιῶν λαμβάνουν τά ἔργα τέχνης πνευματικό χαρακτήρα. Ὑπέρβαση γιά τά ἔργα τέχνης εἶναι ἡ ὁμιλία τους ἢ ἡ γραφή τους, πού εἶναι ὁμως χωρίς σημασία ἢ, ἀκριβέστερα, μέ μιά περικεκομμένη ἢ συγκαλυμμένη σημασία. Ὑποκειμενικά διαμεσολαβημένη, ἐκδηλώνεται ἀντικειμενικά, ἔτσι ὁμως εἶναι καί πιό εὐμετάβολη. Ἡ τέχνη πέφτει κάτω ἀπό τήν ἔννοιά της ὅταν δέν ἐπιτυγχάνει αὐτή τήν ὑπέρβαση, ἀποκαλλιτεχνικοποιεῖται. Τό ἴδιο συμβαίνει ὁμως καί ὅταν ἐπιζητεῖ τήν ὑπέρβαση ἀποβλέποντας στήν ἀπήχηση, ὡς πλέγμα ἐπίδρασης. Αὐτό ἐμπεριέχει ἓνα οὐσιαστικό κριτήριο τῆς νεώτερης τέχνης. Οἱ μουσικές συνθέσεις ἀποτυγχάνουν ὡς παρασκηνακή ὑπόκρουση ἢ ἀπλῶς ὡς ἐπεξεργασμένο ὑλικό, ὅπως καί οἱ εἰκόνες ὅταν τά γεωμετρικά ράστερ στά ὁποῖα περιστέλλονται, παραμένουν, στήν περιστολή τους, αὐτό πού εἶναι· γι'αὐτό εἶναι σημαντικές οἱ ἀποκλίσεις ἀπό τά μαθηματικά σχήματα σέ ὅλα τά μορφώματα πού τά χρησιμοποιοῦν. Τό ἐπιδιωκόμενο ρίγος εἶναι ἄχρηστο: δέν ἐπιτυγχάνεται κἄν. Ἐνα ἀπό τά παράδοξα τῶν ἔργων τέχνης εἶναι ὅτι αὐτό πού θέτουν δέν ἐπιτρέπεται παραταῦτα νά τό θέσουν· ἀπό αὐτό κρίνεται ἡ οὐσιαστική τους ἀξία.

Γιά τήν περιγραφή τοῦ προαναφερόμενου «περισσότερου» δέν ἀρκεῖ ὁ ψυχολογικός ὁρισμός τῆς Gestalt,^{36α} σύμφωνα μέ τόν ὁποῖο ἓνα ὅλον εἶναι κάτι περισσότερο ἀπό τά μέρη του, ἀφοῦ τό περισσότερο δέν εἶναι ἀπλῶς τό πλέγμα συναρτήσεων, τό πλαίσιο, ἀλλά ἓνα ἄλλο, διαμεσολαβημένο ἀπό αὐτό τό πλαίσιο καί παραταῦτα ξεχωριστό. Τά καλλιτεχνικά στοιχεῖα στό πλέγμα συναρτήσεων τους ὑποβάλλουν κάτι πού δέν ἐμπίπτει σέ αὐτό. Ἐδῶ ὁμως συναντοῦμε μιά ἱστορικοφιλοσοφική ἀντινομία. Ὁ Benjamin, συζητώντας τό θέμα τῆς «αὔρας», τῆς ὁποίας ἡ ἔννοια βρίσκεται πολύ κοντά στό φαινόμενο πού, λόγω τοῦ κλειστοῦ καί ἐνιαίου χαρακτήρα του, παραπέμπει πέρα ἀπό τόν ἑαυτό του, παρατήρησε ὅτι ἡ ἐξέλιξη πού ἄρχισε μέ τόν Baudelaire ἐπιβάλλει ταμποῦ στήν «αὔρα», νοούμενη περίπου ὡς «ἀτμόσφαιρα».³⁷ ἤδη στόν Baudelaire ἡ ὑπέρβαση τοῦ καλλιτεχνικοῦ φαινομένου πραγματοποιεῖται καί ταυτόχρονα ἀπορρίπτεται. Ἀπό αὐτή τήν ἀποψη ἡ ἀποκαλλιτεχνικοποίηση τῆς τέχνης δέν ὁρίζεται μόνον ὡς στάδιο ρευστο-

ποίησής της, αλλά και ως τάση εξέλιξής της. Και όμως μέσα στην εξέγερση κατά της αὔρας και της ατμόσφαιρας, πού στό μεταξύ έχει κοινωνικοποιηθεῖ, δέν ἔχει χαθεῖ ἀπλῶς ἐκεῖνος ὁ σπινθηρισμός στόν ὁποῖο τό «περισσότερο» τοῦ φαινομένου ἐκδηλώνεται ἐναντίον τοῦ ἴδιου τοῦ φαινομένου. Ἀρκεῖ ἀπλῶς νά συγκρίνουμε καλά ποιήματα τοῦ Brecht, πού ἐμφανίζονται σάν νά ἦταν προτάσεις πρωτοκόλλου, μέ κακά ποιήματα ἐκείνων στούς ὁποίους ἡ εξέγερση κατά της ποιητικότητας εἶναι ἓνα πισωγύρισμα σέ προαισθητικά ἐπίπεδα. Αὐτό πού στήν ἀπομαγικοποιημένη λυρική ποίηση τοῦ Brecht διαφέρει ριζικά ἀπό ἀπλοϊκές ρήσεις συνιστᾷ τήν ὑψηλή ἀξία της. Ὁ Erich Kahler εἶναι μᾶλλον ὁ πρῶτος πού τό πρόσεξε καί ἡ καλύτερη μαρτυρία γι' αὐτό εἶναι τό ποίημα γιά τοὺς δύο γερανούς.³⁸ Ἡ αἰσθητική ὑπέρβαση καί ἡ ἀπομαγικοποίηση ἐπιτυγχάνουν τήν ταυτοφωνία στή σιωπή: στό ἔργο τοῦ Beckett. Τό γεγονός ὅτι ἡ μή σημασιοδοτική γλώσσα δέν εἶναι λόγος τήν κάνει νά συγγενεύει μέ τή σιωπή. Κάθε ἔκφραση, στενός συγγενής τοῦ ὑπερβατικοῦ στοιχείου, βρίσκεται ἴσως τόσο κοντά στή σιωπή, ὅπως στή μεγάλη νεώτερη μουσική τίποτε δέν ἔχει τόση ἔκφραση ὅσο ὁ ἦχος πού σβήνει καθώς βγαίνει γυμνός μέσα ἀπό τήν πυκνή δομή, στόν ὁποῖο ἡ τέχνη δυνάμει τῆς ἴδιας της τῆς κίνησης ἐκβάλλει στό φυσικό της στοιχεῖο.

Ἡ στιγμή τῆς ἔκφρασης στά ἔργα τέχνης δέν εἶναι ὅμως ἡ περιστολή τους στό ὑλικό τους ὡς κάτι ἄμεσο, ἀλλά ὡς κάτι ἀπολύτως διαμεσολαβημένο. Τά ἔργα τέχνης γίνονται φαινόμενα ὑπό τῆ μεστή ἔννοια, φανερώματα ἢ ἐκφάνσεις ἑνός ἄλλου, ὅταν δίδεται ἔμφαση στόν μή πραγματικό χαρακτήρα τῆς ἴδιας τους τῆς πραγματικότητας. Ὁ ἐνύπαρκτος σέ αὐτά χαρακτήρας τῆς τελούμενης πράξης προσδίδει σέ αὐτά, ὅσο καί ἂν ἔχουν πραγματοποιηθεῖ στά ὑλικά τους ὡς κάτι διαρκές, κάτι στιγμιαῖο, ξαφνικό. Τό καταγράφει ἐκείνη ἡ αἴσθηση τοῦ παρατηρητῆ, μπροστά σέ ἓνα σημαντικό ἔργο, ὅτι δέχεται μιᾷ ξαφνική ἐπίθεση. Αὐτό κάνει ὅλα τά ἔργα τέχνης, παρόμοια μέ τό ὦραῖο στή φύση, νά μοιάζουν μέ τῆ μουσική, κάτι πού ἄλλοτε τό θύμιζε τό ὄνομα μοῦσα. Στή στοχαστική καί ὑπομονετική θεώρησή τους τά ἔργα τέχνης ἀρχίζουν νά κινοῦνται. Κατ' αὐτό εἶναι ὄντως ὁμοιώματα τοῦ προϊστορικοῦ ρίγους στήν ἐποχή τῆς ἀντικειμενοποίησης· ἡ φρίκη τούτης τῆς ἐποχῆς ἐπαναλαμβάνεται μπροστά στά ἀντικειμενοποιημένα ἀντικείμενα. Ὅσο

βαθύτερος είναι ο χωρισμός^{38α} μεταξύ τῶν μεμονωμένων πραγμάτων, πού ἔχουν περίγραμμα καί διακρίνονται τό ἓνα ἀπό τό ἄλλο, καί τῶν ὄντοτήτων πού ξεθωριάζουν, τόσο κενή εἶναι ἡ ματιά τῶν ἔργων τέχνης, ἡ μόνη ἀνάμνηση^{38β} αὐτοῦ πού ἔχει τή θέση του πέρα ἀπό τόν χωρισμό. Ἐπειδή τό ρίγος ἔχει περάσει καί παραταῦτα ἡ φρίκη ἐπιβιώνει, τόν ἀντικειμενοποιοῦν τά ἔργα τέχνης ὡς ὁμοιώματά του. Ἀκόμη καί ἂν ἄλλοτε οἱ ἄνθρωποι, ἀδύναμοι μπροστά στή φύση, φοβοῦνταν ἐκεῖνο τό ρίγος ὡς πραγματικό, δέν εἶναι μικρότερος οὔτε πιό ἀνυπόστατος ὁ φόβος τους μήπως αὐτό τό ρίγος διαλυθεῖ. Ὁλος ὁ διαφωτισμός συνοδεύεται ἀπό τό ἄγχος μήπως χαθεῖ αὐτό πού τόν ἔθεσε σέ κίνηση καί πού κινδυνεύει νά καταβροχθισθεῖ ἀπό τόν ἴδιο, ἡ ἀλήθεια. Στηριζόμενος μόνο στίς δικές του δυνάμεις, ἀπομακρύνεται ἀπό τή μή ἀπατηλή ἀντικειμενικότητα πού θά ἤθελε νά κατακτήσει· καί ἐξαναγκαζόμενος ἀπό τήν ἴδια του τήν ἀλήθεια τείνει νά κρατήσῃ ζωντανό ἐκεῖνο πού στό ὄνομα τῆς ἀλήθειας ἔχει καταδικασθεῖ.^{38γ} Μιά τέτοια Μνημοσύνη^{38δ} εἶναι ἡ τέχνη. Ἡ στιγμή τῆς ἐμφάνισης στά ἔργα εἶναι ὁμῶς ἡ παράδοξη ἐνότητα ἡ ἰσορροπία μεταξύ τοῦ ἐξαφανιζόμενου καί τοῦ διατηρούμενου. Τά ἔργα τέχνης εἶναι κάτι στάσιμο καί ταυτόχρονα δυναμικό· εἶδη πού κινοῦνται κάτω ἀπό τήν ἐγκεκριμένη κουλτούρα, ὅπως τά δραματικά στιγμιότυπα (Tableaux) σέ σκηνές τσίρκων ἢ ἐπιθεωρήσεις, ἥδη ὁμως καί τά μηχανικά παιγνίδια τῶν ἀναβρυτηρίων τοῦ δέκατου ἑβδόμου αἰῶνα, ὁμολογοῦν ἐκεῖνο πού τά αὐθεντικά ἔργα τέχνης κρύβουν μέσα τους ὡς τό μυστικό τους ἀργιότι. Παραμένουν ὁμως πεφωτισμένα, καθῶς ἐπιθυμοῦν νά κάνουν σύμμετρο πρὸς τοὺς ἀνθρώπους τό θυμιζόμενο ρίγος, πού στοὺς μαγικούς προϊστορικούς χρόνους ἦταν ἀσύμμετρο. Τό ἄγγιξε ὁ Hegel ὅταν ὀριζε τήν τέχνη ὡς τήν προσπάθεια ἀφαίρεσης τοῦ ξένου στοιχείου.³⁹ Στό τεχνούργημα ἀπελευθερώνεται τό ρίγος ἀπό τή μυθική ἀπάτη τῆς αὐτοτελοῦς του ὑπαρξης χωρίς νά ἰσοπεδώνεται ἐξισωνόμενο μέ τό ὑποκειμενικό πνεῦμα. Ἡ αὐτονόμηση τῶν ἔργων τέχνης, ἡ ἀντικειμενοποίησή τους ἀπό τοὺς ἀνθρώπους, προβάλλει μπροστά στά μάτια τους τό ρίγος μή μετριάσιμο καί ὡς κάτι πού ποτέ δέν ἔχει προϋπάρξει. Ἡ πράξη τῆς ἀποξένωσης σέ μία τέτοια ἀντικειμενοποίηση, πού κάθε ἔργο τέχνης τελεῖ, ἔχει διορθωτικό χαρακτήρα. Τά ἔργα τέχνης εἶναι οὐδετεροποιημένα καί κατὰ συνέπεια ποιοτικά ἀλλαγμένα ἐπιφάνεια. Ἄν οἱ ἀρχαῖες

θεότητες φανερώνονται φευγαλέα στους τόπους λατρείας τους ή τουλάχιστον αν είχαν φανερωθεί στον προϊστορικό κόσμο, αυτά τα θεοφάνεια έγιναν νόμος της διάρκειας των έργων τέχνης με τίμημα την απώλεια της σωματικής υπόστασης των εμφανιζόμενων. Πιο κοντά στο έργο τέχνης ως φαινόμενο βρίσκεται η *apparition*, τό ουράνιο φαινόμενο. Μέ αυτή βρίσκονται σε συνεννόηση τα έργα τέχνης, καθώς αναδύεται πάνω από τους ανθρώπους, απομακρυσμένα από τις προθέσεις τους και από τον κόσμο των πραγμάτων. Τά έργα τέχνης που έχουν αποβάλει χωρίς ίχνη αυτή την *apparition* είναι απλώς κελύφη, χειρότερα από τό απλώς υπάρχον, διότι δεν είναι ούτε καν χρήσιμα. Σέ τίποτε δεν θυμούνται τα έργα τέχνης τό μάνα^{39α} όσο στο άκρο αντίθετό του, την υποκειμενικά τιθέμενη κατασκευή του αναπόφευκτου. Τά έργα τέχνης είναι μιά στιγμή, που τουλάχιστον στά παραδοσιακά έργα αποκρυσταλλωνόταν εκεί όπου τά μερικά τους στοιχεία σχημάτιζαν μιά ολότητα. Ή γόνιμη στιγμή της αντικειμενοποίησής τους είναι εκείνη που τά συγκεντρώνει για νά απαρτίσουν ένα φαινόμενο και όχι μόνο τά χαρακτηριστικά της έκφρασης, που είναι διάσπαρτα στά έργα τέχνης. Ξεπερνούν τον κόσμο των πραγμάτων μέ την ίδια τους την υλική υπόσταση, την τεχνητή αντικειμενοποίησή τους. Εϋγλωττα γίνονται δυνάμει της ανάφλεξης μεταξύ του πράγματος και του φαινομένου. Είναι πράγματα που έχουν την ιδιότητα νά φανερώνονται. Ή ενύπαρκτη διαδικασία τους εκδηλώνεται ως δική τους δράση, όχι ως αυτό που έκαναν οί άνθρωποι μέ αυτά καθώς και όχι μόνο για τους ανθρώπους.

Ή αρχέτυπο των έργων τέχνης είναι τό φαινόμενο του πυροτεχνήματος, τό όποιο, λόγω του φευγαλέου χαρακτήρα του και έπειδή είναι κενή διασκέδαση, δεν προσέχθηκε σχεδόν καθόλου από τή θεωρία· μόνον ό Valéry ακολούθησε μερικούς συλλογισμούς που τουλάχιστον είναι παρεμφερείς. Τό πυροτέχνημα είναι κατ' έξοχήν *apparition*: κάτι εμπειρικά εμφανιζόμενο, απελευθερωμένο από τό βάρος της εμπειρικότητας ως διάρκειας, σημείο του ουρανού και ταυτόχρονα κάτι κατασκευασμένο, σοβαρό προμήνυμα συμφορᾶς,^{39β} μιά γραφή που αστράφτει μιά στιγμή και άμέσως χάνεται, ή όποία όμως δεν μπορεί νά αναγνωσθεί ως πρός τή σημασία της. Ή αποχωρισμός της αισθητικής σφαίρας, μέ τή σαφέστατη απόσταση ενός απολύτως εφήμερου από κάθε σκοπιμότητα, δεν

είναι τό τυπικό χαρακτηριστικό αὐτοῦ τοῦ ἐφήμερου. Τά ἔργα τέχνης δέν ξεχωρίζουν χάρη σέ μιᾶ ἀνώτερη τελειότητα ἀπό τόν σφαλερό κόσμο τῶν ὑπαρχόντων πραγμάτων, ἀλλά, ὅπως τό πυροτέχνημα, καθῶς ἀστραποβολώντας λαμβάνουν τήν πραγματική μορφή ἑνός ἐκφραστικοῦ φαινομένου. Δέν εἶναι μόνο τό ἄλλο τοῦ ἐμπειρικοῦ κόσμου: ὅλα μέσα τους γίνονται ἓνα ἄλλο. Αὐτό συγκινεῖ περισσότερο ἀπό ὅτιδήποτε ἄλλο στά ἔργα τέχνης τήν προκαλλιτεχνική συνείδηση, ἡ ὁποία ὑποκύπτει πρόθυμα στό δέλεαρ πού γενικά ἔλκει πρὸς τήν τέχνη, κάτι πού μεσολαβεῖ μεταξύ τῆς τέχνης καί τοῦ ἐμπειρικοῦ κόσμου. Ἐνῶ τό προκαλλιτεχνικό στρώμα δηλητηριάζεται ἀπό τήν ἀξιοποίησή του, ὥσπου τά ἔργα τέχνης τήν ἀποβάλλουν, αὐτή ἐπιβιώνει μέσα τους μετουσιωμένη. Δέν χαρακτηρίζονται τόσο πολύ ἀπό κάτι ἰδεατό, ὅσο μάλλον χάρη στήν ἐκπνευμάτισή τους ὑπόσχονται κάτι δεσμευμένο καί μή παρεχόμενο στίς αἰσθήσεις. Ἀπό γίνεται αὐτό τό χαρακτηριστικό τους σέ φαινόμενα ἀπό τά ὁποῖα ἡ αἰσθητική ἐμπειρία χειραφετήθηκε, στά λείψανα μιᾶς τέχνης τρόπον τινά ξένης πρὸς τήν τέχνη, πού δίκαια ἢ ἄδικα ἀποκαλεῖται ταπεινή, ὅπως εἶναι τό τσίρκο, τό ὁποῖο στή Γαλλία τράβηξε τήν προσοχή τῶν ζωγράφων τοῦ κυβισμού καί τῶν θεωρητικῶν του καί στή Γερμανία τό ἐνδιαφέρον τοῦ Wedekind. Ἡ σωματική τέχνη, ὅπως τήν ἀποκάλεσε ὁ Wedekind, δέν ἔμεινε μόνο πίσω ἀπό τήν ἐκπνευματισμένη οὔτε εἶναι ἀπλῶς τό συμπλήρωμά της: χάρη στήν ἀπουσία προθέσεων εἶναι καί πρότυπό της. Κάθε ἔργο τέχνης, καί μόνο μέ τήν ὑπαρξή του, ὡς ξένο πρὸς τήν ἀποξένωση, ἀνακαλεῖ στή μνήμη τό τσίρκο, εἶναι ὅμως κυριολεκτικά χαμένο ἂν σπεύσει νά παραβγεῖ μαζί του. Ἡ τέχνη δέν γίνεται εἰκόνα χάρη στήν ἴδια τήν apparition, ἀλλά μόνο χάρη στήν ἀντίθετη τάση. Τό προκαλλιτεχνικό στρώμα τῆς τέχνης εἶναι ταυτόχρονα τό μέμνησο τοῦ ἀντιπολιτιστικοῦ της χαρακτηριστικοῦ, τῆς καχυποψίας της ἀπέναντι στήν ἀντίθεσή της πρὸς τόν ἐμπειρικό κόσμο, τόν ὁποῖο ἀφήνει ἀνενόχλητο. Σημαντικά ἔργα τέχνης ἐπιδιώκουν παραταῦτα νά ἐνσωματώσουν αὐτό τό ἀντικαλλιτεχνικό στρώμα. Ὅπου αὐτό λείπει, ἐπειδή θεωρεῖται παιδαριῶδες, ὅπως ἀπό τόν ἐκπνευματισμένο ἐκτελεστή μουσικῆς δωματίου τό παραμικρό ἴχνος τοῦ ὀρθίου βιολιστῆ ἢ ἀπό τό μή ἰλλουζιονιστικό δράμα τό παραμικρό ἴχνος τῆς παρασκηνιακῆς μαγείας, ἡ τέχνη ἔχει καταθέσει τά ὄπλα. Ἀκόμη καί στό *Τέλος τοῦ παιγνιδιοῦ* τοῦ Beckett ση-

κώνεται ή αὐλαία γεμάτη ὑποσχέσεις· θεατρικά ἔργα καί σκηνοθεσίες πού παραλείπουν τήν αὐλαία παραποιοῦν τή φύση τους μέ ἓνα ἀνίσχυρο τέχνασμα. Καί ή στιγμή πού σηκώνεται ή αὐλαία δέν εἶναι παρά ή προσδοκία τῆς *apparition*. Ἄν τά θεατρικά ἔργα τοῦ Beckett, γκριζα ὅπως μετά τή δύση τοῦ ἡλίου καί τοῦ κόσμου, θέλουν νά ξορκίσουν τόν παρδαλό κόσμο τοῦ τσίρκου, μένουν πιστά σέ αὐτόν καθώς διαδραματίζονται πάνω στή σκηνή καί ἐπειδή ξέρεи κανείς ὅτι τούς ἀντιήρωές τους τούς ἔχει ἐμπνευσθεῖ ἀπό τούς παλιάτσους καί ἀπό τίς γκροτέσκες ταινίες τοῦ κινηματογράφου. Γιαυτό καί παρ' ὅλη τήν αὐστηρή λιτότητα δέν παραιτοῦνται ἀπό τά στοιχεῖα τῆς στολῆς καί τοῦ παρασκηνίου: ὁ ὑπηρέτης Κλόβ, πού μάταια ἐπιθυμεῖ νά ξεφύγει, φοράει τήν κωμικά ἀπαρχαιωμένη στολή ενός Ἀγγλου ταξιδιώτη, ὁ ἀμμόλοφος τῶν *Εὐτυχισμένων ἡμερῶν* (Happy Days) μοιάζει μέ σχηματισμούς τῆς ἀμερικανικῆς Δύσης· γενικά τό ἐρώτημα εἶναι μήπως ἀκόμη καί τά πιό ἀφηρημένα μορφώματα τῆς ζωγραφικῆς, μέ τό ὑλικό τους καί τήν ὀπτική του ὀργάνωση, ἔχουν πάνω τους ὑπολείμματα ρεαλισμοῦ, τόν ὁποῖο ἀποσύρουν ἀπό τήν κυκλοφορία. Ἀκόμη καί ἔργα τέχνης πού παραμένουν ἀδέκαστα καί ἀποκλείουν τή γιορτή καί τήν παρηγοριά, δέν ἀπαλείφουν τή λάμψη καί τήν ἀποκτοῦν ἀκόμη περισσότερο ὅσο πιό ἐπιτυχῇ εἶναι. Σήμερα ή λάμψη ἔχει περάσει ἀκριβῶς στά θλιβερά καί ἀπαρηγόρητα. ὄντας ξένα πρὸς κάθε σκοπιμότητα, ἐκφράζουν πέρα ἀπό τήν ἄβυσσο τῶν αἰώνων τή συμπάθειά τους πρὸς τόν περιττό πλάνητα, πού δέν δέχεται πρόθυμα τά κελεύσματα τῆς σταθερῆς ιδιοκτησίας καί τοῦ πολιτισμοῦ τῶν μόνιμα ἐγκατεστημένων. Μιά ἀπό τίς δυσκολίες τῆς σημερινῆς τέχνης εἶναι ὅτι ντρέπεται γιά τήν *apparition*, χωρίς νά μπορεῖ ὅμως νά τήν ἀποβάλει· μή μπορώντας νά κρύψει τίποτε ἀπό τόν ἑαυτό της, διαφανῆς μέχρι καί τή συστατική γιά τόν ἑαυτό της φαινομενικότητα, πού στή διαφάνειά της μοιάζει ἀναληθῆς στά μάτια τῆς τέχνης, ὑπονομεύει τήν ἴδια της τή δυνατότητα, πού στή γλώσσα τοῦ Hegel δέν εἶναι πιά οὐσιώδης. Ἐνα χαζό ἀνέκδοτο ἀπό τόν στρατό τῆς ἐποχῆς τοῦ αὐτοκράτορα Γουλιέλμου κάνει λόγο γιά ἓναν ἵπποκόμο πού ὁ προϊστάμενός του μιά ὥραία Κυριακή τόν ἔστειλε στόν ζωολογικό κῆπο. Ἐπιστρέφοντας ταραγμένος λέει: Κύριε ἀνθυπολοχαγέ, τέτοια ζῶα δέν ὑπάρχουν. Ἡ αἰσθητική ἐμπειρία χρειάζεται ἓναν τέτοιο τύπο ἀντίδρασης, ὁ ὁποῖος ταυτόχρονα

είναι ξένος πρὸς τὴν ἔννοια τῆς τέχνης. Μαζί μέ τό θαυμάζειν^{39γ} τοῦ νεανία ἐξαλείφονται καί τά ἔργα τέχνης· ὁ *Angelus Novus* τοῦ Klee τό προκαλεῖ ὅπως οἱ ἡμιζωικές-ἡμιανθρώπινες μορφές τῆς ἰνδικῆς μυθολογίας. Σέ κάθε γνήσιο ἔργο τέχνης φανερώνεται κάτι πού δέν ὑπάρχει. Δέν τό συνθέτουν σάν φαντασιώσεις ἀπό διάσπαρτα ὑπαρκτά στοιχεῖα. Μέ αὐτά ἐτοιμάζουν ἀστερισμούς, οἱ ὅποιοι γίνονται κρυπτογραφήματα, χωρίς ὅμως, ὅπως οἱ φαντασιώσεις, νά ἐμφανίζουν τά κρυπτογραφημένα ὡς ἄμεσα ὑπαρκτά πράγματα. Ἀπό τό ὠραῖο στή φύση διακρίνονται τά κρυπτογραφημένα στοιχεῖα τῶν ἔργων τέχνης, ἡ μία πλευρά τῆς *apparition* τους, καθόσον καί αὐτά τά στοιχεῖα δέν ἐπιτρέπουν μέν μονοσήμαντες κρίσεις, ἀλλά στήν ἴδια τους τή μορφή, στό πῶς τῆς συγκάλυψης, ἀποκτοῦν μέγιστη βεβαιότητα. Ἔτσι ἀνταγωνίζονται τίς συνθέσεις τῆς σημασιοδοτικῆς σκέψης, τοῦ ἀσυμφιλίωτου ἐχθροῦ τους.

Ἡ ἐμφάνιση ἐνός μή ὑπαρκτοῦ ὡς ὑπαρκτοῦ ἔδωσε τήν ἀφορμή γιά νά τεθεῖ τό ζήτημα τῆς ἀλήθειας τῆς τέχνης. Ἀπλῶς κατά τή μορφή τῆς ὑπόσχεται κάτι πού δέν ὑπάρχει, δηλώνει ἀντικειμενικά καί ἔστω ὄχι ἐντελῶς ἄμεσα ὅτι αὐτό, ἀκριβῶς ἐπειδή φανερώνεται, πρέπει νά εἶναι καί δυνατόν νά ὑπάρχει. Ἡ ἀνικανοποίητη λαχτάρα ἐνόψει τοῦ ὠραίου, τήν ὁποία ὁ Πλάτων περιέγραψε μέ τή δροσιά τῆς πρώτης φορᾶς, εἶναι ἡ λαχτάρα γιά τήν ἱκανοποίηση τῆς ὑπόσχεσης. Ἡ ἐτυμηγορία πού βαραίνει τήν ἰδεαλιστική φιλοσοφία τῆς τέχνης εἶναι ὅτι δέν μπόρεσε νά φθάσει στόν πάγιο τύπο τῆς ὑπόσχεσης τῆς εὐτυχίας (*promesse du bonheur*). Δεσμεύοντας θεωρητικά τό ἔργο τέχνης μέ αὐτό πού συμβόλιζε, ἀνοσιουργοῦσε σέ βάρος τοῦ πνεύματος πού ἐνυπάρχει στό ἴδιο τό ἔργο. Αὐτό πού ὑπόσχεται καί ὄχι ἡ εὐαρέσκεια τοῦ παρατηρητῆ εἶναι ἡ κοιτίδα τοῦ αἰσθητοῦ στοιχείου στήν τέχνη.— Αὐτό πού ἀναδύεται στήν *apparition* ὁ ρομαντισμός θέλησε νά τό ταυτίσει ἀπολύτως μέ τό καλλιτεχνικό στοιχεῖο. Συνέλαβε ἔτσι κάτι οὐσιῶδες, ἀλλά τό περιορίσε σέ κάτι μερικό, στό ἐγκώμιο μιᾶς ἰδιαίτερης καί δῆθεν ἀπειρης στό ἐσωτερικό της συμπεριφορᾶς τῆς τέχνης, μέ τήν ἀπατηλή προσδοκία ὅτι μέ τόν στοχασμό καί τή θεματολογία μπορεῖ νά πιάσει αὐτό πού εἶναι ὁ αἰθέρας τῆς καί πού παραμένει ἀκαταμάχητο ἀκριβῶς ἐπειδή δέν γίνεται χειροπιαστό: οὔτε ὑπαρκτό πράγμα οὔτε γενική ἔννοια. Συνδέεται μέ τό ἰδιαίτερο, ἀντιπροσωπεύει τό μή ὑπαγόμενο, αὐτό πού προκαλεῖ τήν κυρίαρχη ἀρχή

τῆς πραγματικότητας, τὴν ἀρχὴ τῆς ἀντικαταστασιμότητος τῶν πραγμάτων. Τό φανερωνόμενο δὲν εἶναι ἀντικαταστάσιμο, διότι δὲν παραμένει οὔτε μιά ἀδιάφορη λεπτομέρεια, πού θά μπορούσε νά ἀντικατασταθεῖ μέ κάτι ἄλλο, οὔτε μιά κενή γενική ἔννοια, πού ὡς ἐνότητα γνωρισμάτων θά ἐξίσωνε μεταξύ τους τὰ εἰδικά χαρακτηριστικά πού περιλαμβάνει. Ἄν στήν πραγματικότητα ἔχουν γίνῃ τὰ πάντα ἀντικαταστατά, ἡ τέχνη ἀντιπαρατάσσει στό ὅλα δι' ἄλλο^{39δ} εἰκόνες αὐτοῦ πού εἶναι ἴδιο μέ τόν ἑαυτό του, χειραφετημένο ἀπό τὰ πάγια σχήματα ἐπιβεβλημένης ταύτισης. Πρός τὴν ἰδεολογία^{39ε} κλίνει ὁμως ἡ τέχνη καθὼς ὡς ἰδεατὴ εἰκόνα (imago) τῶν ἔργων τέχνης εἶναι μιά γλώσσα πού οἱ λέξεις της βρίσκονται ἔξω ἀπό τό φάσμα, πού δὲν τίς ἔχει περιλάβει ἡ προκαθορισμένη ἀρμονία τοῦ γενικοῦ. Ἐνα σημαντικό μυθιστόρημα ἀγωνίας τοῦ Leo Perutz ἔχει ὡς μοτίβο του τό χρῶμα Drommetenrot.⁴⁰ Ὑποκαλλιτεχνικά εἶδη ὅπως ἡ «ἐπιστημονική φαντασία» (science fiction) προσκολλῶνται σέ μιά τέτοια ἰδέα μέ ἀφελῇ πίστη στό ὑλικό καί κατά συνέπεια ἀνίσχυρα. Τό μή ὑπαρκτό μπορεῖ νά ἀναδύεται ξαφνικά στά ἔργα τέχνης, ἀλλά δὲν τό καταλαμβάνουν αὐτούσιο ὡς διὰ μαγείας. Τό μή ὑπαρκτό εἶναι γι' αὐτά διαμεσολαβημένο ἀπό τὰ θρύψαλα τοῦ ὑπαρκτοῦ κόσμου, τὰ ὁποῖα συγκεντρώνονται στά ἔργα τέχνης γιὰ νά συνθέσουν τὴν apparition. Δὲν εἶναι δουλειά τῆς τέχνης νά ἀποφανθεῖ μέ τὴν ὑπαρξή της ἂν τό φανερωνόμενο μή ὑπαρκτό ὑπάρχει ὡς ἐμφανιζόμενο, ὡς ὁρατό φαινόμενο, ἢ παραμένει στή φαινομενικότητα, τὴν κατ' ἐπίφασιν ὑπαρξιν. Τὰ ἔργα τέχνης ἀντλοῦν τό κῦρος τους ἀπό τό γεγονός ὅτι μᾶς ἀναγκάζουν νά σκεφθοῦμε πῶς τὰ ἴδια, μορφώματα τοῦ ὑπαρκτοῦ κόσμου καί ἀνίκανα νά προσδώσουν ὑπαρξιν στό μή ὑπαρκτό, θά μπορούσαν νά γίνουν ἐπιβλητικὴ εἰκόνα τῆς ὑπαρξης ἂν τό μή ὑπαρκτό δὲν ἦταν εἶναι καθ' ἑαυτό. Ἡ πλατωνικὴ ὄντολογία ἀκριβῶς, πῶς συμβιβάσιμη μέ τόν θετικισμό παρὰ μέ τὴ διαλεκτική, δυσανασχετοῦσε μέ τόν φαινομενικό χαρακτήρα τῆς τέχνης, σάν ἡ ὑπόσχεση τῆς τέχνης νά δημιουργοῦσε ἀμφιβολίες γιὰ τὴ θετική πανταχοῦ παρουσία τοῦ εἶναι καί τῆς ἰδέας, γιὰ τὴν ὁποία ὁ Πλάτων ἤλπιζε ὅτι ἐννοιολογικά μπορεῖ νά βεβαιωθεῖ. Ἄν οἱ ἰδέες του ἦταν τό εἶναι καθ' ἑαυτό, δὲν θά ἦταν ἀπαραίτητη ἡ τέχνη· οἱ ἀρχαῖες ὄντολογίες ἦταν δύσπιστες ἀπέναντι στήν τέχνη, θά ἤθελαν νά τὴν ἐλέγξουν πραγματιστικά, διότι κατὰ βάθος γνώριζαν ὅτι ἡ ὑποστασιοποιη-

μένη γενική έννοια δέν είναι αυτό πού υπόσχεται τό ωραίο. Ἡ κριτική τοῦ Πλάτωνα στήν τέχνη δέν είναι ὅμως αὐστηρά πειστική, ἐπειδή ἡ τέχνη ἀρνεῖται ὅτι εἶναι κυριολεκτικά πραγματικά τά ὑλικά της περιεχόμενα, τά ὁποῖα ὁ Πλάτων τῆς καταλογίζει ὡς ψεύδη. Ὁ ἐκθειασμός τῆς έννοιας, ἡ ἀναγόρευσί της σέ ἰδέα, συμμαχεῖ μέ τήν ἀπειρόκαλη τυφλότητα ὅσον ἀφορᾷ τό κεντρικό στοιχεῖο στήν τέχνη, τή μορφή. Παρ' ὅλα αὐτά ὅμως ἡ κηλίδα τοῦ ψεύδους δέν μπορεῖ νά φύγει μέ ἀπλό τρίψιμο· τίποτε δέν ἐγγυᾶται ὅτι θά τηρήσει τήν ἀντικειμενική της υπόσχεση. Γιαυτό κάθε θεωρία τῆς τέχνης πρέπει ταυτόχρονα νά ἀσκεῖ κριτική στήν τέχνη. Ἀκόμη καί στή ριζοσπαστική τέχνη ὑπάρχει τόσο ψέμα ὅσο ἡ ἴδια παραλείπει τήν παραγωγή τοῦ δυνατοῦ, ἐπειδή τό παράγει ὡς φαινομενικότητα. Τά ἔργα τέχνης λαμβάνουν πιστώσεις ἐνόψει μιᾶς πρακτικῆς πού δέν ἔχει ἀρχίσει ἀκόμη καί γιά τήν ὁποία κανένας δέν εἶναι σέ θέση νά πει ἂν θά δεχθεῖ νά πληρώσει τή συναλλαγματική της.

Ὡς apparition, ὡς φαινόμενο καί ὄχι ὡς ἀπεικόνιση, εἶναι τά ἔργα τέχνης εἰκόνες. Ἄν ἡ συνείδηση ἔχει ἀπελευθερωθεῖ μέσω τῆς ἀπομαγικοποίησης τοῦ κόσμου ἀπό τό παλαιό ρίγος, τό ἴδιο ἀναπαράγεται ὡστόσο συνεχῶς μέσα στόν ἱστορικό ἀνταγωνισμό ὑποκειμένου καί ἀντικειμένου. Τό ἀντικείμενο ἔγινε τόσο ἀσύμμετρο πρὸς τήν ἐμπειρία, ξένο, ἐκφοβιστικό, ὅπως ἄλλοτε τό μάνα. Αὐτό χρωματίζει τόν εἰκονιστικό χαρακτήρα, ὁ ὁποῖος φανερώνει μιά τέτοια ξενικότητα ἀφοῦ μεταξύ ἄλλων στό ἔργο τέχνης γίνεται ἡ ἀπόπειρα νά καταστεῖ παραταῦτα προσιτό στήν ἐμπειρία ἓνα ἀντικείμενο ἐκπραγματισμένο καί ἀποξενωμένο. Καθῆκον τῶν ἔργων τέχνης εἶναι νά συνειδητοποιοῦν τό γενικό μέσα στό εἰδικό, πού ὑπαγορεύει τή συνοχή τοῦ ὑπάρχοντος καί σκεπάζεται ἀπό τό ὑπάρχον, ὄχι μέ τήν ἀπομόνωση τῶν ἐπιμέρους νά συγκαλύπτεται ἡ κυρίαρχη γενικότητα τοῦ διοικούμενου κόσμου. Ἡ ὁλότητα εἶναι τό παραμορφωμένο πρόσωπο πού διαδέχεται τό μάνα. Ὁ εἰκονιστικός χαρακτήρας τῶν ἔργων τέχνης μεταδόθηκε στήν ὁλότητα, πού ἐμφανίζεται πιό πιστή στά ἐπιμέρους παρά στίς συνθέσεις τους. Μέ τή σχέση της πρὸς τό ὄχι κατευθείαν προσιτό στή συλλογιστική ἐννοιολογία καί παραταῦτα ἀντικειμενικό στοιχεῖο τῆς συγκρότησης τῆς πραγματικότητας ἡ τέχνη τῆς πεφωτισμένης ἐποχῆς, γιά τήν ὁποία εἶναι μιά πρόκληση, μένει πιστή στόν διαφωτισμό. Αὐτό πού φανερώνεται στήν τέχνη δέν εἶναι πλέον ἰδανικό ἢ

ἁρμονία· οἱ λύσεις της βρίσκονται πιά μόνο στήν ἀντίφαση καί τή (μουσική) διαφωνία. Ὁ διαφωτισμός ἦταν πάντοτε καί συνείδηση τῆς ἐξαφάνισης ἐκείνου πού ὁ ἴδιος θά ἤθελε νά συλλάβει χωρίς πέπλο· φωτίζοντας τό ἐξαφανιζόμενο, τό ρίγος, ὁ διαφωτισμός δέν ἀσκεῖ μόνο κριτική σέ αὐτό, ἀλλά τό διασώζει στά μέτρα ἐκείνου πού στήν ἴδια τήν πραγματικότητα προκαλεῖ ρίγος. Τά ἔργα τέχνης ἰδιοποιοῦνται αὐτό τό παράδοξο. Ἄν εἶναι ἀλήθεια ὅτι ἡ ὑποκειμενική ὀρθολογικότητα τῆς σχέσης σκοπῶν-μέσων, ὡς μερική καί βαθύτατα ἀνορθολογική, χρειάζεται κακές ἀνορθολογικές νησίδες καί ὡς τέτοια νησίδα διευθετεῖ καί τήν τέχνη, παραταῦτα ἡ τέχνη εἶναι ἡ ἀλήθεια γι' αὐτή τήν κοινωνία καθόσον στά αὐθεντικά προϊόντα της φανερώνεται ἡ ἀνορθολογικότητα τῆς ὀρθολογικῆς συγκρότησης τοῦ κόσμου. Ἡ καταγγελία καί ἡ προεξόφληση ἐμφανίζονται στήν τέχνη ὡς μουσικές συγκοπές. Ἄν ἡ *apparition* εἶναι ἡ ἀναλαμπή, τό θάμβος, τότε ἡ εἰκόνα εἶναι ἡ παράδοξη ἀπόπειρα γιά τή μαγική σύλληψη αὐτοῦ τοῦ ἀπολύτως φευγαλέου. Στά ἔργα τέχνης κάτι στιγμιαῖο ὑπερβαίνει τά ὅριά του· ἡ ἀντικειμενοποίηση μετατρέπει τό ἔργο τέχνης σέ στιγμή. Ἐδῶ πρέπει νά ἀναλογισθεῖ κανεῖς αὐτό πού ὁ Benjamin ἀποκάλεσε διαλεκτική σέ στασιμότητα, μιά ἰδέα πού συνέλαβε ἀναπτύσσοντας τή λεγόμενη διαλεκτική εἰκόνα. Ἄν τά ἔργα τέχνης ὡς εἰκόνες εἶναι ἡ διάρκεια τοῦ ἐφήμερου, τότε συμπυκνώνονται στήν ἐμφάνισή τους, πού συνιστᾷ κάτι στιγμιαῖο. Ἐμπειρία τῆς τέχνης σημαίνει συνειδητοποίηση τῆς ἐνύπαρκτης διαδικασίας τους ἀκριβῶς ὅπως κατά τή στιγμή τῆς ἀκινητοποίησής της· ἀπό αὐτό τρέφεται ἴσως ἡ κεντρική ἔννοια τῆς αἰσθητικῆς τοῦ Lessing, ἐκείνη τῆς γόνιμης στιγμῆς.

Τά ἔργα τέχνης δέν πλάθουν ἀπλῶς εἰκόνες ὡς κάτι διαρκές. Ἔργα τέχνης γίνονται ἐπίσης καταστρέφοντας τίς ἴδιες τους τίς συλλογές εἰκόνων· γι'αὐτό οἱ εἰκόνες τους συγγενεύουν βαθύτατα μέ τήν ἔκρηξη. Ὄταν ὁ Μόριτς Στῆφελ στό *Frühlings Erwachen* [Ἐύπνημα τῆς ἀνοιξης] τοῦ Wedekind, αὐτοπυροβολεῖται μέ τό νεροπίστολο, τή στιγμή πού πέφτει ἡ αὐλαία – «Τώρα πιά δέν θά πάω στό σπίτι»⁴¹ – φανερώνεται αὐτό πού ἐκφράζει ἡ ἀνείπωτη θλίψη τῆς ποταμιᾶς μπροστά στήν πόλη, πού σιγά σιγά τήν τυλίγει τό σούρουπο. Τά ἔργα τέχνης δέν εἶναι μόνον ἀλληγορίες, ἀλλά καί ἡ καταστροφική τους ἐκπλήρωση. Τά σόκ πού προκαλοῦν τά νεώτερα ἔργα τέχνης εἶναι ἡ ἔκρηξη τοῦ φαινομένου πού συνιστοῦν. Τό τελευταῖο

διαλύεται μέσα τους –αὐτονόητο a priori ἄλλοτε–, μέ μιὰ καταστροφή πού ἀποκαλύπτει πλέον ἐντελῶς τόν χαρακτήρα τοῦ φαίνεσθαι· πουθενά ἴσως τόσο ξεκάθαρα ὅσο στούς πίνακες τοῦ Wols. Ἀκόμη καί ἡ ἐξάτμιση τῆς αἰσθητικῆς ὑπέρβασης λαμβάνει αἰσθητικό χαρακτήρα· τόσο μυθικά ἀλυσοδεμένα εἶναι τά ἔργα τέχνης μέ τήν ἀντίθεσή τους. Στό κάψιμο τοῦ φαινομένου ἀπομακρύνονται ἐκθαμβωτικά ἀπό τόν ἐμπειρικό κόσμο, ἀντίλογος αὐτῶν πού ζοῦν ἐκεῖ μέσα· ἡ τέχνη σήμερα δέν εἶναι ἴσως νοητή παρά μόνον ὡς τρόπος ἀντίδρασης πού προκαταλαμβάνει τήν ἀποκάλυψη [=συντέλεια τοῦ κόσμου]. Κοιτάζοντας ἀκριβέστερα ἀνακαλύπτει κανεῖς ὅτι καί τά μορφώματα μέ ἥρεμες χειρονομίες εἶναι ἐκφορτίσεις, ὄχι τόσο τῶν συσσωρευμένων συναισθημάτων τοῦ ἴδιου τοῦ καλλιτέχνη ὅσο τῶν ἐχθρικών δυνάμεων. Ἡ συνισταμένη τους, ἡ ἰσορροπία, δείχνει ὅτι εἶναι ἀδύνατον νά συμβιβασθοῦν· οἱ ἀντινομίες τους εἶναι, ὅπως ἐκεῖνες τῆς γνώσης, ἄλυτες μέσα στόν ἀσυμφιλίωτο κόσμο. Ἡ στιγμή κατά τήν ὁποία γίνονται εἰκόνα, ὅπου τό ἐσωτερικό τους ἐξωτερικεύεται, σπάζει τό κάλυμμα τοῦ ἐξωτερικοῦ γύρω ἀπό τό ἐσωτερικό· ἡ apparition τους, πού τίς κάνει εἰκόνα, καταστρέφει ταυτόχρονα πάντοτε καί τόν εἰκονιστικό τους χαρακτήρα. Ὁ μύθος τοῦ Baudelaire γιά τόν ἄντρα πού ἔχασε τό φωτοστέφανό του, ὅπως τόν ἐρμηνεύει ὁ Benjamin,⁴² δέν περιγράφει ἀπλῶς τό τέλος τῆς «αὔρας», ἀλλά καί τήν ἴδια. Ὅταν τά ἔργα τέχνης λαμποκοποῦν, ἡ ἀντικειμενοποίησή τους διαπερνᾷ τόν ἑαυτό της καί βουλιάζει στόν ὀρίζοντα. Μέ τόν ὀρισμό τῆς τέχνης ὡς φαινομένου ἔχει ἐγχαραχθεῖ μέσα της τελεολογικά ἡ ἴδια της ἡ ἄρνηση· ἡ ξαφνική ἀνάδυση τοῦ φαινομένου διαψεύδει τήν αἰσθητική φαινομενικότητα. Τό φαινόμενο ὅμως καί ἡ ἐκρηξή του στό ἔργο τέχνης ἔχουν οὐσιαστικά ἱστορικό χαρακτήρα. Τό ἔργο τέχνης μέσα του, ὄχι ἀπλῶς, ὅπως ἀρέσει στόν ἱστορισμό, σύμφωνα μέ τή θέση του στήν πραγματική ἱστορία, δέν εἶναι ἓνα «εἶναι» ἀποδεσμευμένο ἀπό τό «γίγνεσθαι», ἀλλά ὡς ὑπαρκτό εἶναι γιγνόμενο. Αὐτό πού φανερώνεται στό ἔργο τέχνης εἶναι ὁ ἐσωτερικός του χρόνος, καί ἡ ἐκρηξη τοῦ φαινομένου σπάζει τή συνέχεια τοῦ ἴδιου του φαινομένου. Μέ τήν πραγματική ἱστορία διαμεσολαβεῖται ἀπό τόν μοναδολογικό του πυρήνα. Ἱστορία μπορεῖ νά ἀποκαλεῖται τό νοηματικό περιεχόμενο τῶν ἔργων τέχνης. Ἀνάλυση τῶν ἔργων τέχνης σημαίνει συνειδητοποίηση τῆς ἀποθηκευμένης μέσα τους ἐγγενοῦς ἱστορίας τους.

Ὁ εἰκονιστικός χαρακτήρας τῶν ἔργων εἶναι ἴσως, τουλάχιστον στήν παραδοσιακή τέχνη, συνάρτηση τῆς γόνιμης στιγμῆς· θά μπορούσε κανεῖς νά τό δείξει καί στή συμφωνική μουσική τοῦ Beethoven, ὅπως καί γενικά στά ἔργα τοῦ πού ἔχουν τή μορφή τῆς σονάτας. Διαιωνίζεται ἡ στάσιμη κίνηση στή στιγμή καί τό διαιωνιζόμενο καταστρέφεται καθῶς περιστέλλεται στή στιγμή. Τό σημαδεύει ἡ μεγάλη διαφορά τοῦ εἰκονιστικοῦ χαρακτήρα τῆς τέχνης ἀπό τίς εἰκονολογίες τοῦ Klages καί τοῦ Jung. Ὅταν, μετά τή διάσπαση τῆς γνώσης σέ εἰκόνα καί σημεῖο, τό ἀποσπασμένο ἀπό τή σκέψη στοιχείο τῆς εἰκόνας ταυτίζεται ἀπολύτως μέ τήν ἀλήθεια, τότε ἡ ἀναλήθεια τῆς διάσπασης δέν διορθώνεται κατὰ κανέναν τρόπο, ἀλλά μᾶλλον ἐπιτείνεται, ἀφοῦ ἡ διάσπαση πλήττει τήν εἰκόνα ὅσο καί τήν ἔννοια. Ὅσο οἱ αἰσθητικές εἰκόνες δέν μποροῦν νά μεταφρασθοῦν ἔγκυρα σέ ἔννοιες, ἄλλο τόσο δέν εἶναι καί «πραγματικές»· κάθε εἰκόνα ἔχει κάτι εἰκονικό, δέν ὑπάρχει καμία χωρίς φανταστικά στοιχεῖα· ἡ ἀλήθεια τους βρίσκεται στό ἱστορικό τους περιεχόμενο, καί οἱ εἰκόνες, ἀκόμη καί οἱ ἱστορικές, δέν πρέπει νά ὑποστασιοποιοῦνται. – Οἱ αἰσθητικές εἰκόνες δέν εἶναι κάτι ἀκίνητο, δέν εἶναι ἀρχαῖκές σταθερές· τά ἔργα τέχνης γίνονται εἰκόνες καθῶς μιλοῦν οἱ ἴδιες οἱ διαδικασίες, πού μέσα τους ἔχουν παγώσει λαμβάνοντας ἀντικειμενική μορφή. Ἡ συλλογή εἰκόνων τέχνης συγχέεται ἀπό τήν ἀστική θρησκεία τῆς τέχνης τύπου Dilthey μέ τό ἀντίθετό της: τόν ψυχολογικό θησαυρό τῆς φαντασίας τῶν καλλιτεχνῶν, ὁ ὁποῖος εἶναι ἓνα στοιχείο τοῦ ἀκατέργαστου ὕλικου καί ἔχει συγχωνευθεῖ στό ἔργο τέχνης. Πολύ περισσότερο οἱ λανθάνουσες στά ἔργα τέχνης διαδικασίες πού ἐκδηλώνονται στή στιγμή, ἡ ἐσωτερική τους ἱστορικότητα, εἶναι ἡ κατασταλαγμένη ἐξωτερική ἱστορία. Ἡ δεσμευτικότητα τῆς ἀντικειμενοποίησής τους καί οἱ ἐμπειρίες ἀπό τίς ὁποῖες ζοῦν εἶναι συλλογικές. Ἡ γλώσσα τῶν ἔργων τέχνης συγκροτεῖται ὅπως κάθε γλώσσα ἀπό τό συλλογικό ὑπόγειο ρεῦμα, προπάντων ἐκεῖνη τῶν ἔργων πού τό πολιτιστικό στερεότυπο τά θέλει μοναχικά, ἐντοιχισμένα στόν πύργο τῆς ἐθελούσιας ἀπομόνωσης· ἡ συλλογική τους οὐσία μιλάει μόνη της μέσα ἀπό τόν εἰκονιστικό τους χαρακτήρα καί ὄχι ἀπό αὐτό πού θά ἤθελαν νά ποῦν σέ ἄμεση σχέση μέ ὁποιοδήποτε συλλογικό σῶμα, ὅπως διατείνεται ἡ κενή φρασεολογία. Αὐτό συνιστᾷ τήν εἰδική καλλιτεχνική ἐπίδοση εἶναι νά μήν ἐπιζητεῖ τή γε-

νικότερη δεσμευτικότητα ενός έργου τέχνης μέ τά πλάγια μέσα τῆς θεματολογίας ἢ τῆς ὑποκλοπῆς μιᾶς ἀπτήρησης, ἀλλά μέ τήν ἐμβάθυνση στίς ἐμπειρίες πού τό στηρίζουν, μοναδολογικά, νά φαντασθεῖ τί βρίσκεται πέρα ἀπό τή μονάδα. Τό ἀποτέλεσμα τοῦ ἔργου εἶναι ἡ τροχιά πού διαγράφει ὥσπου νά γίνει εἰκόνα, ὅπως καί ἡ ἴδια ἡ εἰκόνα ὡς στόχος· εἶναι στατικό καί ταυτόχρονα δυναμικό. Ἡ ὑποκειμενική ἐμπειρία συγκομίζει εἰκόνες, πού δέν εἰκονίζουν κάτι, καί αὐτές ἀκριβῶς εἶναι συλλογικές· ἔτσι καί ὄχι ἀλλιῶς διασυνδέεται ἡ τέχνη μέ τήν ἐμπειρία. Δυνάμει ενός τέτοιου περιεχομένου τῆς ἐμπειρίας, ὄχι ἀφοῦ πρῶτα προσδιορισθεῖ καί μορφοποιηθεῖ κάτι ὑπό τή συνήθη ἔννοια, ἀποκλίνουν τά ἔργα τέχνης ἀπό τήν ἐμπειρική πραγματικότητα· κάτι ἐμπειρικό πού ἐπιτυγχάνεται μέ τήν παραμόρφωση τοῦ ἐμπειρικοῦ κόσμου. Αὕτη εἶναι ἡ συγγένεια τῆς τέχνης μέ τό ὄνειρο, ἐφόσον ἀπομακρύνει ἀπό τά ὄνειρα καί τή μορφολογική της νομοτέλεια. Αὐτό σημαίνει πάντως ὅτι τό ὑποκειμενικό στοιχεῖο τῶν ἔργων τέχνης διαμεσολαβεῖται ἀπό τήν αὐτοτελῆ τους ὑπαρξη. Ὁ λανθάνων συλλογικός χαρακτήρας του ἀπελευθερώνει τό μοναδολογικό ἔργο τέχνης ἀπό τήν τυχαία ἀτομική τους ὑπόσταση. Ἡ κοινωνία, ἡ ὀρίζουσα τῆς ἐμπειρίας, συγκροτεῖ τά ἔργα ὡς τό ἀληθινό της ὑποκείμενο· αὐτό πρέπει νά ἀντιτείνει κανεῖς στήν τρέχουσα κατηγορία τοῦ ὑποκειμενισμοῦ, πού ἐπιρρίπτεται ἀπό δεξιά καί ἀριστερά. Σέ κάθε αἰσθητική βαθμίδα ἐξέλιξης ἀνανεώνεται ὁ ἀνταγωνισμός ἀνάμεσα στόν μή πραγματικό χαρακτήρα τῆς εἰκόνας καί στόν πραγματικό τοῦ ἐμφανιζόμενου ἱστορικοῦ περιεχομένου. Ἀπό τίς μυθικές εἰκόνες ὅμως ἀπελευθερώνονται οἱ αἰσθητικές μέ τήν ὑποστολή τους στόν ἴδιο τους τόν μή πραγματικό χαρακτήρα· αὐτό λέγεται μορφολογικός νόμος καί τίποτε ἄλλο. Αὕτη εἶναι ἡ μέθεξη τῆς τέχνης στόν διαφωτισμό. Ἡ ἀντίληψη περί στρατευμένου ἢ διδακτικοῦ ἔργου τέχνης ἐπαναστρέφεται πίσω ἀπό αὐτόν. Χωρίς νά νοιάζεται γιά τόν πραγματικό χαρακτήρα τῶν αἰσθητικῶν εἰκόνων τακτοποιεῖ τήν ἀντίθεση τῆς τέχνης πρὸς τήν πραγματικότητα ἐνσωματώνοντάς την στήν πραγματικότητα, στήν ὁποία ἡ τέχνη ἐναντιώνεται. Πεφωτισμένα εἶναι τά ἔργα τέχνης πού τηρώντας αὐστηρά ἀπόσταση ἀπό τόν ἐμπειρικό κόσμο μαρτυροῦν ὀρθή συνείδηση.

Ἐκεῖνο πού ἐπιτρέπει στά ἔργα τέχνης, καθώς φανερώνονται, καθώς γίνονται φαινόμενα, νά εἶναι κάτι περισσότερο ἀπό αὐτό πού εἶναι, εἶναι τό πνεῦμα τους. Ὁ ὁρισμός τῶν ἔργων τέχνης βάσει τοῦ πνεύματός τους συγγενεῦει μέ ἐκεῖνον πού τά ἀποκαλεῖ φαινόμενα, κάτι πού φανερώνεται, ὄχι κάτι πού ἀπλῶς φαίνεται. Αὐτό πού φανερώνεται στά ἔργα τέχνης καί δέν μπορεῖ νά διαχωρισθεῖ ἀπό τό φαινόμενο, ἀλλά δέν ταυτίζεται μέ αὐτό, τό μή πραγματικό δεδομένο στήν πραγματικότητά του, εἶναι τό πνεῦμα τους. Τό πνεῦμα μετατρέπει τά ἔργα τέχνης, πράγματα μεταξύ πραγμάτων, σέ κάτι διαφορετικό ἀπό τά πράγματα, στό ἄλλο τους, κάτι ὅμως πού μόνον ὡς πράγματα μποροῦν νά γίνουν: ὄχι μέ τήν τοποθέτησή τους στόν χῶρο καί τόν χρόνο, ἀλλά μέσα ἀπό τήν ἐνύπαρκτη σέ αὐτά διαδικασία ἀντικειμενοποίησης, πού τά κάνει ἴδια μέ τόν ἑαυτό τους, ταυτόσημα. Ἀλλιῶς θά ἦταν σχεδόν ἀδύνατον νά γίνει λόγος γιά τό πνεῦμα τους, τό κατ' ἐξοχήν μή πράγμα. Δέν εἶναι ἀπλῶς ἡ πνοή, ὁ spiritus, πού ἐμψυχώνει τά ἔργα ὥστε νά εἶναι φαινόμενα, ἀλλά καί ἡ δύναμη ἡ ὁ ἐσωτερικός κόσμος τῶν ἔργων, ἡ δύναμη τῆς ἀντικειμενοποίησής τους· τό πνεῦμα μετέχει τόσο σέ αὐτή ὅσο καί στό ἀντίθετό της, στόν αἰσθητό χαρακτήρα τῶν πραγμάτων. Τό πνεῦμα τῶν ἔργων τέχνης εἶναι ἡ ἐνύπαρκτη διαμεσολάβησή τους. Σέ αὐτή τή διαμεσολάβηση ὑπόκεινται οἱ αἰσθητές στιγμές τους καί ἡ ἀντικειμενική τους διαμόρφωση· διαμεσολάβηση ὑπό τήν αὐστηρή ἔννοια σημαίνει ὅτι τό καθένα ἀπό αὐτά τά στοιχεῖα μέσα στό ἔργο τέχνης γίνεται μέ προφανή τρόπο τό ἄλλο τοῦ ἑαυτοῦ του. Ἡ αἰσθητική ἔννοια τοῦ πνεύματος ἔχει ἐκτεθεῖ ἄσχημα ὄχι μόνον ἀπό τόν ἰδεαλισμό, ἀλλά καί μέσα ἀπό κείμενα τῆς πρώτης φάσης τῆς ριζοσπαστικῆς νεωτερικότητας, λόγου χάρι ἀπό ἐκεῖνο τοῦ Καντίνσκυ.^{42α} Σέ μιά ὁργανωμένη ἐξέγερση ἐναντίον μιᾶς καλλιτεχνικῆς αἰσθησιοκρατίας πού μόλις πιό πρίν, στό Jugendstil, ὑπερτόνιζε τό ἀρεστό στίς αἰσθήσεις, ὁ Καντίνσκυ ἀπομόνωσε ἀφηρημένα τήν ἀντίθετη ἀρχή καί τήν ἐκπραγμάτισε ἔτσι πού ἦταν πλέον δύσκολο νά διακρίνει κανεῖς τό «Πρέπει νά πιστέψεις στό πνεῦμα» ἀπό τήν πρόληψη καί τόν ἐνθουσιασμό γιά τήν ἀνώτερη σφαῖρα πού χαρακτηρίζει τοὺς θιασῶτες τῆς καλλιτεχνικῆς βιοτεχνίας. Τό πνεῦμα στά ἔργα τέχνης ὑπερβαίνει τόσο τόν ὑλικό χαρακτήρα τους ὅσο καί τό αἰσθητό φαινόμενο καί παραταῦτα δέν ὑπάρχει ἔξω ἀπό αὐτά τά στοιχεῖα. Αὐτό σημαίνει, ἀρνητικά, ὅτι τίποτε στά ἔργα τέχνης δέν

κυριολεκτεῖ, προπάντων τά λόγια τους· τό πνεῦμα εἶναι ὁ αἰθέρας τους, αὐτό πού μιλάει μέσα ἀπό τά ἔργα ἥ, πιά αὐστηρά, αὐτό πού τά κάνει γραφή. Ὅπως δέν μετράει σέ αὐτά μιά πνευματικότητα πού δέν θά πήγαζε ἀπό τή μορφολογική διάταξη τῶν αἰσθητῶν στοιχείων τους –κάθε ἄλλο πνεῦμα στά ἔργα τέχνης, προπάντων τό φιλοσοφικό, μέ τό ὁποῖο παραγεμίζονται καί τό ὁποῖο δῆθεν ἐκφράζεται ἀπό αὐτά, ὅλες οἱ γαρνιτούρες ιδεῶν, εἶναι ὑλικά ὅπως τά χρώματα καί οἱ ἥχοι–, ἔτσι καί ἓνα αἰσθητό στοιχεῖο τῶν ἔργων δέν εἶναι καλλιτεχνικό, ἂν δέν διαμεσολαβεῖται μέσα του ἀπό τό πνεῦμα. Ἀκόμη καί ἐκεῖνα τά γαλλικά μορφώματα πού γοητεύουν τίς αἰσθήσεις ἀποκτοῦν τήν ἀξία τους μετατρέποντας ἄθελά τους τά αἰσθητά στοιχεῖα σέ φορεῖς ἑνός πνεύματος πού τό περιεχόμενο τῆς ἐμπειρίας του βρίσκεται στή θλιβερή ἐγκατάλειψη σέ μιά ὑπαρξη θνητῆς αἰσθητήριας ἀντίληψης· γι'αὐτό ἐκεῖνα τά μορφώματα δέν χαίρονται ὁλόκληρη τή γλυκύτητά τους, πού πάντοτε περικόπτεται ἀπό τήν αἴσθηση τῆς μορφῆς. Τό πνεῦμα τῶν ἔργων τέχνης, χωρίς νά λαμβάνει ὑπόψη μιά φιλοσοφία τοῦ ὑποκειμενικοῦ ἢ τοῦ ἀντικειμενικοῦ πνεύματος, εἶναι ἀντικειμενικό, εἶναι τό ἴδιο του τό περιεχόμενο, καί ἀπό αὐτό κρίνεται ἡ τύχη τους: πνεῦμα τοῦ ἴδιου τοῦ πράγματος, φανερωνόμενο μέσα ἀπό τό φαινόμενο. Κριτήριό τῆς ἀντικειμενικότητάς του εἶναι ἡ δύναμη μέ τήν ὁποία ἐμποτίζει τό φαινόμενο. Πόσο λίγο μπορεῖ νά συγκριθεῖ μέ τό πνεῦμα τοῦ παραγωγοῦ –τό πολύ μέ ἓνα μερικό στοιχεῖο του–, μπορούμε νά τό ἀντιληφθοῦμε ἀπό τό γεγονός ὅτι ἀνασταίνεται μπροστά μας ἀπό τό τεχνούργημα, ἀπό τά προβλήματα του, ἀπό τό ὑλικό του. Οὔτε κἂν ἡ ἐμφάνιση τοῦ ἔργου τέχνης ὡς συνολική παρουσία εἶναι τό πνεῦμα του καί ἀκόμη λιγότερο ἡ ἰδέα πού δῆθεν ἐνσαρκώνει ἢ συμβολίζει· δέν μπορεῖ νά συλληφθεῖ μέ ἄπτό τρόπο ταυτιζόμενο ἅμεσα μέ τήν ἐμφάνισή του. Δέν ἀποτελεῖ ὅμως οὔτε ἓνα στρώμα κάτω ἢ πάνω ἀπό τήν ἐμφάνιση· ἡ ὑπόθεση τῆς παρουσίας ἑνός τέτοιου στρώματος θά ἐκπαραγμάτιζε ἐπίσης τό πνεῦμα τοῦ ἔργου τέχνης. Ἡ κοιτίδα τοῦ πνεύματος εἶναι ἡ μορφολογική διάταξη αὐτοῦ πού φανερώνεται. Δίνει μορφή στό φαινόμενο, ὅπως καί τό φαινόμενο δίνει μορφή στό πνεῦμα· μιά πηγὴ φωτός ἀπό τήν ὁποία τό φαινόμενο πυρακτώνεται καί γενικά γίνεται φαινόμενο ὑπὸ τῇ μεστῇ ἔννοια. Καθετί αἰσθητό ὑπάρχει στήν τέχνη μόνο σπασμένο, ἐκπνευματισμένο. Αὐτό μπορεῖ νά διευκρινισθεῖ σέ σχέση μέ τήν κατη-

γορία τῆς «σοβαρῆς κατάστασης» σέ σημαντικά ἔργα τέχνης τοῦ παρελθόντος, χωρίς τή γνώση τῆς ὁποίας ἡ ἀνάλυση θά ἦταν ἀκαρπῆ. Πρίν ἀπό τήν ἀρχή τῆς ἐπανεκθέσης στό πρῶτο μέρος τῆς Σονάτας τοῦ Κρόντσερ, τήν ὁποία ὁ Τολστόι κακολόγησε ὡς αἰσθησιακή, μιά συγχορδία τῆς δεύτερης ὑποδεσπόζουσας προκαλεῖ τεράστια αἴσθηση. Ἄν ἐμφανίζοταν κάπου ἄλλοῦ ἐκτός ἀπό τή Σονάτα τοῦ Κρόντσερ, θά ἦταν μᾶλλον ἀσήμαντη. Τό χωρίο ἀποκτᾷ τή σημασία του μόνον ἀπό τή θέση του καί τή λειτουργία του σέ αὐτό τό μέρος τῆς σονάτας. Σοβαρό γίνεται καθῶς μέ τήν παρουσία του ἐδῶ καί τώρα παραπέμπει πέρα ἀπό αὐτό τό σημεῖο καί μεταδίδει τήν αἴσθηση τῆς «σοβαρῆς κατάστασης» ὅσον ἀφορᾷ αὐτά πού προηγήθηκαν καί ἐκεῖνα πού ἀκολουθοῦν. Αὐτή ὁμως δέν ὀφείλεται σέ μιά μοναδική γιά τίς αἰσθήσεις ιδιότητα τῶν ἐρεθισμάτων, ἀλλά, μέ τόν ἀστερισμό τῶν αἰσθητήριων ἐντυπώσεων πού προκαλοῦν μερικές συγχορδίες σέ ἓνα καίριο σημεῖο, συνιστᾷ κάτι ἀνεπανάληπτα αἰσθησιακό.^{42β} Τό πνεῦμα εἶναι δεσμευμένο μέ ἓναν «τόπο» μέσα στό φαινόμενο, ὅπως ὑποτίθεται ὅτι ἦταν καί τά πνεύματα στούς στοιχειωμένους τόπους ὅπου περιφέρονταν· ὅταν τό πνεῦμα δέν φανερώνεται, τά ἔργα τέχνης εἶναι τόσο ἀνύπαρκτα ὅσο καί τό ἴδιο. Τό πνεῦμα δέν ἐνδιαφέρεται γιά τή διαφορά ἀνάμεσα σέ μιά τέχνη πού ρέπει πρός τήν αἰσθησιακότητα καί σέ ἐκεῖνη πού σύμφωνα μέ τό σχῆμα τῆς ἱστορίας τοῦ πνεύματος θεωρεῖται ἰδεαλιστική. Στόν βαθμό πού ὑπάρχει, ἡ αἰσθησιακή τέχνη ἐνσαρκώνει τό πνεῦμα τῆς αἰσθησιακότητας, δέν εἶναι ἀπλῶς αἰσθησιακή· αὐτό ἐννοεῖ ἡ ἀντίληψη τοῦ Wedekind γιά τό πνεῦμα τῆς σάρκας. Τό πνεῦμα, στοιχεῖο ζωῆς τῆς τέχνης, εἶναι δεσμευμένο ἀπέναντι στήν ἐμπεριεχόμενη ἀλήθεια τῶν ἔργων τέχνης, χωρίς νά συμπίπτει μέ αὐτή. Τό πνεῦμα τῶν ἔργων μπορεῖ νά εἶναι ἡ ἀναλήθεια, διότι ἡ ἐμπεριεχόμενη ἀλήθεια προϋποθέτει ὡς οὐσία τῆς κάτι πραγματικό, ἐνῶ κανένα πνεῦμα δέν εἶναι κάτι ἄμεσα πραγματικό. Ὅλο καί πιο ἀδίστακτο, καθορίζει τά ἔργα τέχνης καί τραβάει στή σφαῖρα του καθετί ἀπλῶς αἰσθητό, ἀντικειμενικά πραγματικό. Αὐτό τά κάνει πιο κοσμικά, πιο ἐχθρικά ἀπέναντι στή μυθολογία, τήν ψευδαἰσθηση ὅτι τό δικό τους πνεῦμα εἶναι πραγματικό. Ἔτσι τά ριζοσπαστικά διαμεσολαβημένα ἀπό τό πνεῦμα ἔργα τέχνης αὐτοῦπονομεύονται. Ἀλλά μέ τήν καθορισμένη ἄρνηση τῆς πραγματικότητας τοῦ πνεύματος ἐξακολουθοῦν νά ἀναφέρονται σέ αὐτό: δέν ὑποκρίνονται πῶς τό

ἐκφράζουν, ἀλλά ἡ δύναμη πού κινητοποιοῦν ἐναντίον του εἶναι ἡ πανταχοῦ παρουσία του. Ὑπὸ ἄλλη μορφή δέν εἶναι νοητό τό πνεῦμα σήμερα· ἡ τέχνη προσφέρει τό πρωτότυπο τῆς μορφῆς του. Ὡς ἔνταση μεταξύ τῶν στοιχείων τοῦ ἔργου τέχνης, στή θέση μιᾶς ἀπλῆς ὑπαρξης ἰδίου τύπου, τό πνεῦμα του εἶναι διαδικασία, ὅπως κατὰ συνέπεια καί τό ἴδιο τό ἔργο τέχνης. Γνωρίζω τό ἔργο τέχνης σημαίνει συλλαμβάνω αὐτή τή διαδικασία. Τό πνεῦμα τῶν ἔργων τέχνης δέν εἶναι ἔννοια, ἀλλά μέσω τοῦ πνεύματος γίνονται καί αὐτά σύμμετρα πρός τήν ἔννοια. Καθώς ἡ κριτική μέσα ἀπό τίς μορφολογικές διατάξεις τῶν στοιχείων τους διακρίνει ἐρμηνευτικά τό πνεῦμα τους καί ἀντιπαραθέτει τά στοιχεῖα τόσο μεταξύ τους ὅσο καί μέ τό πνεῦμα πού φανερώνεται σέ αὐτά, μιλάει ἤδη γιά τήν ἀλήθεια του πέρα ἀπό τόν αἰσθητικό ἀστερισμό τῶν στοιχείων. Γιαυτό ἡ κριτική εἶναι ἀναγκαία γιά τά ἔργα. Ἀπό τό πνεῦμα τῶν ἔργων ἀναγνωρίζει ἢ διαχωρίζει τήν ἐμπεριεχόμενη ἀλήθεια τους. Μόνο μέ αὐτή τήν πράξη, ὄχι μέ ὅποιαδήποτε φιλοσοφία τῆς τέχνης πού θά ὑπαγόρευσε σέ αὐτή πῶς πρέπει νά εἶναι τό πνεῦμα της, ἡ τέχνη καί ἡ φιλοσοφία συγκλίνουν.

Στήν αὐστηρή ἐμμονή τοῦ πνεύματος τῶν ἔργων τέχνης στό πλαίσιό τους ἐναντιώνεται πάντως μιᾶ ἐξίσου ἐνύπαρκτη ἀντίθετη τάση: νά ξεφεύγει ἀπό τήν ὀλοκληρωμένη καί ἐνιαία δομή τους, νά κάνει τομές μέσα τους, πού δέν ἐπιτρέπουν πιά τήν ὁλότητα τοῦ φαινομένου. Ἐπειδή τό πνεῦμα τῶν μορφωμάτων δέν χωράει, δέν ἐξαντλεῖται σέ αὐτά, σπάζει τήν ἀντικειμενική τους μορφή, μέσα ἀπό τήν ὁποία συγκροτεῖται· αὐτή ἡ διάρρηξη τοῦ πλαισίου εἶναι ἡ στιγμή τῆς *apparition*. Ἄν τό πνεῦμα τῶν ἔργων τέχνης ἦταν κυριολεκτικά ταυτόσημο μέ τά αἰσθητά του στοιχεῖα καί τήν ὀργάνωσή τους, θά ἦταν ἀπλῶς καί μόνο τό σύνολο τοῦ φαινομένου: ἡ ἄρνηση αὐτῆς τῆς ἀντίληψης εἶναι τό ὄριο ἐναντι τοῦ αἰσθητικοῦ ἰδεαλισμοῦ. Ἄν τό πνεῦμα τῶν ἔργων τέχνης ἀναλάμπει στήν αἰσθητή μορφή τους, τότε λάμπει μόνον ὡς ἄρνηση αὐτῆς τῆς αἰσθητῆς παρουσίας: στήν ἐνότητά του μέ τό φαινόμενο εἶναι ταυτόχρονα τό ἄλλο του. Τό πνεῦμα τῶν ἔργων τέχνης συνδέεται στενά μέ τήν αἰσθητή μορφή τους, εἶναι ὅμως πνεῦμα μόνο καθόσον παραπέμπει πέρα ἀπό αὐτή. Ἡ ἰδέα ὅτι ἀνάμεσα στήν ἄρθρωση καί αὐτό πού ἀρθρώνει, ἀνάμεσα στήν αἰσθητή μορφή καί τό (πνευματικό) περιεχόμενο, δέν ὑπάρχει πλέον διαφορά, ὅτι ἔκφραση καί ἐκφραζόμενο

είναι τό ίδιο, είναι γοητευτική προπάντων ως απολογία υπέρ της μοντέρνας τέχνης, αλλά δύσκολα θά μπορούσε νά σταθεῖ. Αυτό γίνεται προφανές ἂν λάβουμε υπόψη ὅτι ἡ πεμπτουσία της τεχνολογικῆς^{42γ} ἀνάλυσης, ἀκόμη καί ὅταν δέν εἶναι μιά στεγνή καί ἄτονη ἀναγωγή στά δομικά στοιχεῖα, ἀλλά τονίζει ἐπίσης τόσο τό πλαίσιο ἀναφορᾶς καί τή νομοτέλειά του ὅσο καί τά πραγματικά ἢ ὑποθετικά συστατικά της ἀφετηρίας ἐνός ἔργου, δέν συλλαμβάνει ἤδη τό πνεῦμα ἐνός ἔργου· μόνον ὁ περαιτέρω στοχασμός τό κατανοεῖ καί τό κατονομάζει. Ἡ τέχνη ἔρχεται σέ ἀντίθεση πρός τήν ἐμπειρική πραγματικότητα μόνον ὡς πνεῦμα πού κινεῖται πρός τήν καθορισμένη ἄρνηση της ὑφιστάμενης ὁργάνωσης τοῦ κόσμου. Ἡ διαλεκτική θεωρητική κατασκευή της τέχνης εἶναι δυνατή καθόσον ἐνυπάρχει σέ αὐτή πνεῦμα, τό ὁποῖο ὅμως δέν κατέχει ὡς ἀπόλυτο οὔτε τό ίδιο ἐγγυᾶται σέ αὐτή κάτι ἀπόλυτο. Τά ἔργα τέχνης, ὅσο καί ἂν φαίνονται κάτι ὑπαρκτό, ἀποκρυσταλλώνονται ἀνάμεσα σέ αὐτό τό πνεῦμα καί τό Ἄλλο του. Στήν αἰσθητική τοῦ Hegel ἡ ἀντικειμενικότητα τοῦ ἔργου τέχνης ἦταν ἡ ἀλήθεια τοῦ πνεύματος πού εἶχε περάσει στήν ἴδια της τήν ἑτερότητα^{42δ} καί ἦταν ταυτόσημη μέ αὐτή. Τό πνεῦμα ἦταν ἓνα καί τό αὐτό μέ τήν ὁλότητα, ἀκόμη καί μέ τήν αἰσθητική ὁλότητα. Ὅμως στά ἔργα τέχνης τό πνεῦμα δέν εἶναι ἀσφαλῶς μιά λεπτομέρεια πού ἀπορρέει ἀπό τήν πρόθεση, ἀλλά ἓνα στοιχεῖο ὅπως κάθε ἐπιμέρους συστατικό, κάθε δεδομένο μέσα σέ αὐτά· εἶναι βέβαια αὐτό πού κάνει τά τεχνουργήματα τέχνη καί πού ἐντούτοις δέν ὑπάρχει πουθενά χωρίς τό ἀντίθετό του. Στήν πραγματικότητα ἡ ἱστορία δέν γνώρισε ἴσως ποτέ ἔργα τέχνης πού ἔφθασαν στήν καθαρή ταυτότητα τοῦ πνεύματος μέ τό μή πνευματικό. Κατά τήν ἴδια του τήν ἔννοια τό πνεῦμα στά ἔργα δέν εἶναι ποτέ καθαρό, ἀλλά συνάρτηση ἐκείνου στό ὁποῖο ἀναδύεται. Τά μορφώματα πού δίνουν τήν ἐντύπωση ὅτι ἐνσαρκώνουν μιά τέτοια ταυτότητα καί ἐκπληρώνονται σέ αὐτή δέν εἶναι ἴσως τά πιό σημαντικά. Αὐτό πού μέσα στά ἔργα εἶναι τό ἀντίθετο τοῦ πνεύματος δέν εἶναι κατά κανέναν τρόπο ὁ φυσικός χαρακτήρας τῶν ὑλικῶν του καί τῶν ἀντικειμένων του, ἀλλά μᾶλλον μιά ὀριακή τιμή μέσα στά ἔργα τέχνης. Τά ὑλικά καί τά ἀντικείμενα εἶναι προδιαμορφωμένα ἱστορικά καί κοινωνικά, ὅπως καί οἱ τεχνικές τους μέθοδοι, καί μεταμορφώνονται σημαντικά ἀπό αὐτό πού ὑφίστανται μέσα στά ἔργα. Τά ἑτερογενῆ στοιχεῖα τῶν ἔργων εἶναι ἐνύπαρκα, συμφιυῆ

μέ τά ἔργα: αὐτά πού προβάλλουν ἀντίσταση στήν ἐνότητα τῶν ἔργων καί τά ὁποῖα χρειάζεται ἡ ἐνότητα γιά νά εἶναι κάτι παραπάνω ἀπό μιά πύρρειο νίκη ἐπὶ στοιχείων πού δέν ἀντιστέκονται. Ἡ ἰδέα ὅτι τό πνεῦμα τῶν ἔργων τέχνης δέν μπορεῖ ἀπλῶς νά ταυτισθεῖ μέ τό πλαίσιο τῶν ἐνύπαρκτων συναρτήσεων, τῇ σύμπλεξη τῶν αἰσθητῶν τους στοιχείων, ἐπιβεβαιώνεται ἀπό τό γεγονός ὅτι δέν ἀποτελοῦν ὄντως ἐκείνη τήν ἐσωτερική ἐνότητα, ἐκεῖνο τό εἶδος τῆς μορφῆς (Gestalt), πού τοὺς ἀποδίδει τυποποιητικά ὁ αἰσθητικός στοχασμός. Ἀπό τή δομή τους δέν εἶναι ὁργανισμοί· τά πιό ὑψηλά ἔργα τέχνης ἀντιστέκονται ἀνένδοτα στήν ὁργανική τους ὄψη, ἐπειδὴ εἶναι ἀπατηλή καί καταφατική. Σέ ὅλα τά εἶδη τῆς ἡ τέχνης εἶναι ἀνάμεικτη μέ νοητικά στοιχεῖα. Ἀρκεῖ νά ἀναλογισθεῖ κανεῖς ὅτι οἱ μεγάλες μουσικές μορφές (φόρμες) δέν θά μπορούσαν νά συγκροτηθοῦν χωρὶς αὐτά, χωρὶς προηγούμενη καί ἐπόμενη ἀκρόαση, χωρὶς προσδοκία καί ἀνάμνηση, χωρὶς τή σύνθεση τῶν χωριστῶν. Ἐνῶ τέτοιες λειτουργίες ἀνήκουν ὥς ἓνα βαθμό στήν αἰσθητή ἀμεσότητα, δηλαδή τά παρόντα ἐπιμέρους συμπλέγματα φέρουν πάνω τους τίς μορφολογικές ιδιότητες τοῦ παρελθόντος καί τοῦ μέλλοντος, τά ἔργα τέχνης ἐπιτυγχάνουν ἐντούτοις ὀριακές τιμές ἐκεῖ ὅπου αὐτή ἡ ἀμεσότητα τελειώνει, ὅπου πρέπει νά «νοηθοῦν», καί μάλιστα μέσα ἀπό τά ἴδια, ὅχι νά γίνουν ἀντικείμενα ἐνός ἐξωτερικοῦ πρὸς αὐτά στοχασμοῦ: μέρος τῆς σύμπλεξης τῶν αἰσθητῶν στοιχείων τους εἶναι ἡ νοητική διαμεσολάβηση, πού ἀποτελεῖ προϋπόθεση τῆς αἰσθητήριας ἀντίληψής τους. Ἄν μπορούσε κανεῖς νά δώσει ἓναν γενικότερο χαρακτηρισμό τῶν μεγάλων ὀψιμων ἔργων, θά τόν ἀναζητοῦσε στό ἀπτότομο ξέσπασμα τοῦ πνεύματος πού διαρρηγνύει τό μόρφωμα.^{42ε} Αὐτό τό ξέσπασμα δέν εἶναι παρεκτροπή τῆς τέχνης, ἀλλά τό θανάσιμο διορθωτικό μέσον τῆς. Τά πιό ἐπιφανῆ προϊόντα τῆς εἶναι καταδικασμένα νά ἔχουν ἀποσπασματικό χαρακτήρα, μέσα ἀπό τόν ὁποῖο ὁμολογοῦν ὅτι οὔτε αὐτά ἔχουν ἐκεῖνο πού τό ἐσωτερικό πλαίσιο τῆς μορφῆς τους διεκδικεῖ ὡς ἐπίτευγμά της.

Ὁ ἀντικειμενικός ἰδεαλισμός τόνισε πρῶτος τό πνευματικό στοιχεῖο τῆς τέχνης, ἐναντι τοῦ αἰσθητοῦ, μέ ἀποφασιστικό τρόπο συνδέοντας τήν ἀντικειμενικότητά της μέ τό πνεῦμα: τό αἰσθητό ἦταν γι' αὐτόν, πού ἐδῶ ἀκολουθοῦσε χωρὶς ἐνδοιασμό τήν παράδοση, ταυτόσημο μέ τό τυχαῖο. Ἡ γενικότητα καί ἡ ἀναγκαιότητα,

πού σύμφωνα μέ τόν Kant προσφέρουν μέν τόν γνώμονα γιά τήν αισθητική κρίση, ἀλλά παραμένουν σέ αὐτή προβληματικές, γιά τόν Hegel εἶναι κατασκευάσιμες μέσω τοῦ πνεύματος, τήν παγκυρίαρχη κατηγορία τῆς φιλοσοφίας του. Ἡ πρόοδος μιᾶς τέτοιας αισθητικῆς ἔναντι κάθε προηγούμενης εἶναι προφανής· ὅπως ἡ ἀντίληψη τῆς τέχνης ἀποβάλλει καί τά τελευταῖα ἴχνη τῆς φεουδαρχικῆς διασκέδασης, ἔτσι καί τό πνευματικό της περιεχόμενο, ὡς τό πιό οὐσιῶδες χαρακτηριστικό της, δέν ἀργεῖ νά ἀποσπασθεῖ, σύμφωνα μέ τή βασική τάση αὐτῆς τῆς αισθητικῆς, ἀπό τή σφαῖρα τῆς ἀπλῆς σημασιολόγησης, τό ἐπίπεδο τῶν προθέσεων. Ἐπειδή στόν Hegel τό πνεῦμα εἶναι τό ὄν καθ' ἑαυτό καί δι' ἑαυτό,^{42ς} στήν τέχνη ἀναγνωρίζεται ὡς ἡ οὐσία της, ὄχι ὡς κάτι λεπτό καί ἀφηρημένο πού αἰωρεῖται πάνω ἀπό αὐτή. Αὐτή ἡ ἰδέα ἐμπεριέχεται στόν ὁρισμό τοῦ ὡραίου ὡς τοῦ κατ' αἴσθηση φαίνεσθαι τῆς ἰδέας. Ὡστόσο ὁ φιλοσοφικός ἰδεαλισμός δέν διέκειτο τόσο εὐνοϊκά ἀπέναντι στήν αισθητική ἐκπνευμάτιση ὅσο θά περίμενε κανεῖς ἀπό μιᾶ τέτοια κατασκευή. Μᾶλλον ἀρεσκόταν νά ποζάρει ὡς συνήγορος τοῦ κόσμου τῶν αἰσθήσεων ἀκριβῶς, πού κατατρῶγεται ἀπό τήν ἐκπνευμάτιση· ἡ διδασκαλία περί τοῦ ὡραίου ὡς τοῦ κατ' αἴσθηση φαίνεσθαι τῆς ἰδέας ἦταν, σύμφωνα μέ τήν ὁμολογία τοῦ ἴδιου τοῦ Hegel, καταφατική, μιᾶ ἀπολογία ὑπέρ τῆς ἀμεσότητας ὡς μεστῆς νοήματος· ἡ ριζική ἐκπνευμάτιση εἶναι τό ἀντίθετο μιᾶς τέτοιας ἀπολογίας ὑπέρ τοῦ κρατοῦντος. Ἡ προαναφερόμενη πρόοδος πληρώνεται ὁμως ἀκριβᾶ, ἀφοῦ τό πνευματικό στοιχεῖο τῆς τέχνης δέν εἶναι αὐτό πού ἡ ἰδεαλιστική αισθητική ἀποκαλεῖ πνεῦμα· εἶναι μᾶλλον ἡ καθηλωμένη μιμητική παρώθηση ὡς ὁλότητα. Ἡ θυσία τῆς τέχνης ὑπέρ τῆς ἐνηλικίωσης, τῆς ὠρίμανσης, πού ὡς αἶτημα ἄρχισε νά γίνεται συνειδητό ἀφότου ὁ Kant διατύπωσε τήν προβληματική θέση ὅτι «τίποτε τό αἰσθητό δέν εἶναι ὑπέροχο»,⁴³ θά ἔπρεπε πιά νά ἀναγνωρισθεῖ πάνω στή νεωτερικότητα. Μέ τήν ἐξάλειψη τῆς ἀρχῆς τῆς ἀπεικόνισης στή ζωγραφική καί τή γλυπτική καί τῶν κενῶν νοήματος καλλωπισμῶν στή μουσική ἦταν πιά σχεδόν ἀναπόφευκτο γιά τά ἀπελευθερωμένα στοιχεῖα: τά χρώματα, τοὺς ἤχους, τοὺς ἀπὸλυτους λεκτικούς σχηματισμούς, νά ἐμφανίζονται σάν νά ἐξέφραζαν κάτι ἀπό μόνα τους. Αὐτό ὁμως εἶναι ἀνταπάτη: τέτοια στοιχεῖα γίνονται εὐγλωττα μόνο μέσα στό πλαίσιο ἀναφορᾶς στό ὁποῖο ἐμφανίζονται. Στήν προληπτική πίστη στό στοιχειῶδες, τό

ἀδιαμεσολάβητο, πού καλλιεργοῦσε ὁ ἐξπρεσσιονισμός, ἀπὸ τὸν ὁποῖο ξέπεσε στὴν καλλιτεχνικὴ βιοτεχνία καὶ μιὰ ὀρισμένη φιλοσοφία, ἀντιστοιχεῖ συστατικά ἡ αὐθαιρεσία καὶ τὸ τυχαῖο στὴ σχέση μεταξύ ὑλικοῦ καὶ ἔκφρασης. ὅτι τὸ κόκκινο αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ διαθέτει ἑκφραστικὲς ιδιότητες ἦταν ἤδη μιὰ πλάνη, καὶ στίς ἀποχρώσεις τῶν σύνθετων, πολύτονων ἤχων ζεῖ ὡς προϋπόθεσή τους ἡ διατηρούμενη ἄρνηση τῶν παραδοσιακῶν. Ἀναγόμενα στὸ «φυσικό ὑλικό», ὅλα αὐτὰ εἶναι κενὰ περιεχομένου, καὶ τὰ θεωρήματα πού τοὺς δίνουν μυστικὸ περιεχόμενο δέν ἔχουν περισσότερη οὐσία ἀπὸ τὸν τσαρλατανισμό τῶν πειραμάτων μέ τίς ἀποχρώσεις. Μόνον ἡ πρόσφατη φυσικοκρατία, λόγου χάρη στὴ μουσική, ἀνάγει τὰ σίνολα σέ συστατικά στοιχεῖα, μιὰ ἐκπνευμάτιση πού κατὰ συνέπεια ἀποπέμπει τὸ πνεῦμα. Ἐδῶ ἐκδηλώνεται ἡ αὐτοκαταστροφικὴ ὄψη τῆς ἐκπνευμάτισης. Ἐνῶ στὴ φιλοσοφία ἡ μεταφυσικὴ τῆς ἐκπνευμάτισης ἐγίνε προβληματική, ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά εἶναι μιὰ πολὺ γενικὴ ἔννοια γιὰ νά μπορεῖ νά προσδιορίσει τὸ πνεῦμα στὴν τέχνη. Στὴν πραγματικότητα τὸ ἔργο τέχνης μπορεῖ νά σταθεῖ ὡς οὐσιωδῶς πνευματικὸ προϊόν ἀκόμη καὶ ἂν τὸ πνεῦμα πάψει νά προϋποτίθεται ὡς ἀπόλυτη ἔννοια. Ἡ ἐγελιανὴ αἰσθητικὴ ἀφήνει ἀνοιχτὸ τὸ πρόβλημα πῶς μπορεῖ κανεὶς νά μιλάει γιὰ τὸ πνεῦμα ὡς χαρακτηριστικὸ τοῦ ἔργου τέχνης χωρὶς νά ὑποστασιοποιεῖται ἡ ἀντικειμενικότητά του ὡς ἀπόλυτη ταυτότητα. Ἔτσι ἡ διαμάχη παρατέμπεται τρόπον τινά πίσω στὴν καντιανὴ δικαστικὴ ἀρχή. Στὴν αἰσθητικὴ τοῦ Hegel τὸ πνεῦμα στὴν τέχνη, ὡς ἓνα στάδιο τῶν τρόπων ἐμφάνισής του, μποροῦσε νά παραχθεῖ ἀπαγωγικά ἀπὸ τὸ σύστημα καί, ὅπως θά μποροῦσε νά πεῖ κανεὶς, μέ μονοσήμαντο τρόπο σέ κάθε εἶδος τέχνης, δυνητικά σέ κάθε ἔργο τέχνης, σέ βάρος τοῦ αἰσθητικοῦ γνωρίσματος τῆς πολυσημίας. Ἡ αἰσθητικὴ ὅμως δέν εἶναι ἐφαρμοσμένη φιλοσοφία, ἀλλὰ εἶναι ἀπὸ μόνη της φιλοσοφία. Ἡ ἰδέα τοῦ Hegel ὅτι «ἡ ἐπιστὴμὴ τῆς τέχνης εἶναι λοιπὸν γιὰ μᾶς πιὸ ἀναγκαῖα ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν τέχνη»⁴⁴ εἶναι ἡ ἀσφαλῶς προβληματικὴ ἀπόρροια τῆς ἱεραρχικῆς τοῦ ἀντίληψης γιὰ τίς ἀμοιβαῖες σχέσεις τῶν περιοχῶν τοῦ πνεύματος· ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά αὕτῃ ἡ πρόταση, ἂν λάβουμε ὑπόψη τὸ αὐξανόμενο θεωρητικὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν τέχνη, περιέχει τὴν προφητικὴ ἀλήθεια ὅτι ἡ τέχνη χρειάζεται τὴ φιλοσοφία προκειμένου νά ἀναπτύξει τὸ ἴδιο της τὸ πνευματικὸ περιεχόμενο. Κατὰ παράδοξο τρόπο ἡ ἐγελιανὴ με-

ταφυσική τοῦ πνεύματος συνεπάγεται ἓνα εἶδος ἐκπραγμάτισης τοῦ πνεύματος στό ἔργο τέχνης στήν καθαρὰ προσδιορίσιμη ἰδέα τοῦ ἔργου, ἐνῶ ἡ ἀμφίστομη στάση τοῦ Kant ἀνάμεσα στήν αἴσθηση τῆς ἀναγκαιότητας καί τήν ταυτόχρονη ἀπουσία της εἶναι ἀνοιχτή καί παραμένει πιό πιστά προσανατολισμένη πρός τήν αἰσθητική ἐμπειρία ἀπό ὅσο θά περίμενε κανεῖς ἀπό τήν πιό μοντέρνα φιλοδοξία τοῦ Hegel νά νοήσει τήν τέχνη ὁρμώμενος ἀπό τήν ἐσωτερική της σύσταση καί ὄχι ἀπό τά ἔξω συγκροτώντας τήν ὑποκειμενικά. Ἀκόμη καί ἂν ἡ πρόταση τοῦ Hegel δικαιωθεῖ, δέν προκύπτει ἀσφαλῶς ἀπό μιά ὑπερκείμενη ἔννοια τοῦ συστήματός του, ἀλλά ἀπό τήν εἰδική σφαῖρα τῆς τέχνης. Δέν εἶναι ὅλα τά ὑπαρκτά πράγματα πνεῦμα, ἡ τέχνη ὅμως εἶναι κάτι ὑπαρκτό πού μέ τίς μορφολογικές του διατάξεις ἀποκτᾷ πνευματικό χαρακτήρα. Ἄν ὁ ἰδεαλισμός ἦταν σέ θέση νά ἰδιοποιηθεῖ τρόπον τινά χωρίς περιστροφές τήν τέχνη καί νά τή μονοπωλήσει, αὐτό ἔγινε ἐπειδή ἡ τέχνη, ἀπό τή σύστασή της καί μόνο, ἀνταποκρίνεται στήν ἀντίληψη τοῦ ἰδεαλισμοῦ, ὁ ὁποῖος βέβαια ποτέ δέν θά εἶχε ἀναπτύξει τήν ἀντικειμενική ἐκδοχή του χωρίς τό μοντέλο τῆς τέχνης πού ἔπλασε ὁ Schelling. Χωρίς αὐτό τό ἐγγενές ἰδεαλιστικό στοιχεῖο, τήν ἀντικειμενική διαμεσολάβηση κάθε τέχνης ἀπό τό πνεῦμα, δέν μπορεῖ νά νοηθεῖ ἡ τέχνη· τό ἴδιο εἶναι ἓνα ἀντίβαρο στή δογματική ἀμβλύνοια τοῦ λεγόμενου αἰσθητικοῦ ρεαλισμοῦ, ὅπως ἐπίσης τά στοιχεῖα πού περιλαμβάνονται στήν ὀνομασία ρεαλισμός θυμίζουν ὅτι ἡ τέχνη δέν εἶναι δίδυμη ἀδελφή τοῦ ἰδεαλισμοῦ.

Τό στοιχεῖο τοῦ πνεύματος δέν εἶναι σέ κανένα ἔργο τέχνης κάτι ὄντικά ὑπαρκτό, εἶναι ὅμως σέ κάθε ἔργο κάτι γινόμενο, διαμορφωμένο. Κατ' αὐτά, ὅπως πρῶτος ὁ Hegel παρατήρησε, τό πνεῦμα τῶν ἔργων τέχνης ἐντάσσεται σέ μιά γενικότερη διαδικασία ἐκπνευμάτισης, τῆς προόδου τῆς συνείδησης. Ἡ τέχνη θέλει, ἀκριβῶς μέ τήν προϋοῦσα της ἐκπνευμάτιση, μέ τόν χωρισμό της ἀπό τή φύση, νά ἀνακαλέσει αὐτόν τόν χωρισμό, ἐξαιτίας τοῦ ὁποῖου ὑποφέρει καί ὁ ὁποῖος εἶναι πηγή ἐμπνευσης γι' αὐτή. Ἡ ἐκπνευμάτιση ἐπανέφερε στήν τέχνη ἐκεῖνο πού ἤδη ἀπό τήν ἐλληνική ἀρχαιότητα εἶχε ἀποκλεισθεῖ ἀπό τήν καλλιτεχνική πρακτική ὡς μὴ ἀρεστό στίς αἰσθήσεις ἢ ὡς ἀποκρουστικό· ὁ Baudelaire ὁδήγησε αὐτή τήν κίνηση τρόπον τινά στό πρόγραμμά της. Ὁ Hegel ἐξέτασε τό ἀκαταμάχητο τῆς ἐκπνευμάτισης ἀπό τή σκοπιά τῆς φιλοσοφίας τῆς ἱστο-

ρίας στή θεωρία τοῦ ρομαντικοῦ ἔργου τέχνης, ὅπως ὁ ἴδιος τό ἀποκάλεσε.⁴⁵ Ἀπό τότε καθετί ἀρεστό στίς αἰσθήσεις καί ἐπιπλέον κάθε ὑλικό ἐρέθισμα ἔχει κατακρημνισθεῖ στό προκαλλιτεχνικό ἐπίπεδο. Ἡ ἐκπνευμάτιση, ὡς συνεχῆς ἐξάπλωση τοῦ μιμητικοῦ ταμποῦ πάνω στήν περιοχὴ τῆς τέχνης, τό οἰκεῖο βασίλειο τῆς μίμησης, δουλεύει γιά τήν αὐτοδιάλυσή της, ἀλλά καί ὡς μιμητική δύναμη, πρὸς τήν κατεύθυνση τῆς ταυτότητας τοῦ μορφώματος μέ τόν ἑαυτό του, πού ἀποβάλλει ὅ,τι εἶναι ἑτερογενές πρὸς αὐτό καί ἔτσι ἐνισχύει τόν χαρακτήρα του ὡς εἰκόνα. Ἡ τέχνη δέν ἐμποτίζεται μέ πνεῦμα· τό πνεῦμα ἀκολουθεῖ τά μορφώματά της ἐκεῖ ὅπου κατατείνουν τά ἴδια καί ἀπελευθερώνει τήν ἐνύπαρκτη γλώσσα τους. Παραταῦτα ἡ ἐκπνευμάτιση δέν μπορεῖ νά ἀπαλλαγεῖ ἀπό μιά σκιά, πού ἐπέβαλλε τήν κριτική αὐτῆς τῆς προϊούσας πνευματικότητας· ὅσο πιό οὐσιαστική ἔγινε ἡ ἐκπνευμάτιση στήν τέχνη, τόσο πιό ἀποφασιστικά –στή θεωρία τοῦ Benjamin, ὅπως καί στήν ποιητική πρακτική τοῦ Beckett– ἀπαρνήθηκε τό πνεῦμα, τήν ἰδέα. Καθὼς ὅμως εἶναι ἀλληλένδετη μέ τήν ἐπιταγή ὅτι ὅλα πρέπει νά γίνουν μορφή, γίνεται συνένοχη μέ τήν τάση πού αἶρει τήν ἔνταση ἀνάμεσα στήν τέχνη καί τό ἄλλο της. Μόνον ἡ ριζικά ἐκπνευματισμένη τέχνη εἶναι σήμερα δυνατή, κάθε ἄλλη εἶναι παιδαριώδης· ἀλλά τό παιδαριώδες φαίνεται πὼς μεταδίδεται ἀκάθεκτα σάν ἰός στήν ἀπλή ὑπαρξη τῆς τέχνης.– Τό ἀρεστό στίς αἰσθήσεις δέχεται διπλή ἐπίθεση. Ἀπό τή μιά μεριά, μέ τήν ἐκπνευμάτιση τοῦ ἔργου τέχνης, ὅλο καί πιό πολύ τό ἐξωτερικό στοιχεῖο γίνεται ἡ ἔκφανση ἑνός ἐσωτερικοῦ στοιχείου, πρέπει νά περάσει μέσα ἀπό τό πνεῦμα. Ἀπό τήν ἄλλη μεριά ἡ ἀπορρόφηση δύσκαμπτων ὑλικῶν καί θεματικῶν στρωμάτων δέν εὐνοεῖ τήν γαστρονομική τους κατανάλωση, ἀκόμη καί ἂν αὐτή ἡ τελευταία, μέσα στή συνολική ἰδεολογική τάση νά ἐνσωματώνεται ὅ,τι ἀντιστέκεται, ἀρχίζει νά καταπίνει ἀκόμη καί ὅ,τι τῆς προκαλεῖ φρίκη. Στήν πρωτοῖστορία τοῦ ἱμπρεσιονισμοῦ, στόν Manet, ἡ ἐπιθετική αἰχμή τῆς ἐκπνευμάτισης δέν ὑστεροῦσε σέ ὀξύτητα ἔναντι ἐκείνης τοῦ Baudelaire. Ὅσο πιό πολύ τά ἔργα τέχνης ἀπομακρύνονται ἀπό τήν παιδαριώδη διάθεσή τους ἀπλῶς νά ἀπολαμβάνονται, τόσο περισσότερο ὑπερισχύει αὐτό πού εἶναι μέσα τους, αὐτό πού δείχνουν σέ ἕναν ἔστω ἰδανικό παρατηρητή· τόσο πιό ἀδιάφορες γίνονται οἱ ἀντανакλαστικές ἀντιδράσεις τοῦ τελευταίου. Ἡ καντιανή θεωρία τοῦ «ὑπέροχου» προκαταλαμβάνει στό ὠραῖο στή φύση

τήν εκπνευμάτιση πού ἔρχεται νά πραγματοποιήσῃ ἡ τέχνη. Αὐτό πού στή φύση εἶναι ὑπέροχο, γιά τόν Kant δέν εἶναι παρὰ ἡ αὐτονομία τοῦ πνεύματος ἀπέναντι στήν ὑπέρτερη δύναμη τῆς αἰσθητῆς ὑπαρξῆς, καί αὕτη ἡ αὐτονομία ἐπιβάλλεται μόνον ἀργότερα, στό εκπνευματισμένο ἔργο τέχνης. Ἡ εκπνευμάτιση τῆς τέχνης δέν εἶναι βέβαια ἀπαλλαγμένη ἀπό ἓνα θολό κατακάθι. Κάθε φορά πού δέν ἀναπτύσσεται πλήρως στή συγκεκριμένη πραγματικότητα τοῦ αἰσθητικοῦ μορφώματος, ἡ ἀποδεσμευμένη πνευματικότητα ἐγκαθίσταται σάν ὑλικό στρώμα δεύτερου βαθμοῦ. Μέ τήν αἰχμή της στραμμένη κατά τοῦ παραστατικοῦ στοιχείου, ἡ εκπνευμάτιση ἐναντιώνεται συχνά στήν ἴδια του τή διαφοροποίηση, πού ἔχει ἐπίσης πνευματικό χαρακτήρα, καί γίνεται ἀφηρημένη. Τήν πρώτη περίοδο ἡ εκπνευμάτιση συνοδεύεται ἀπό μιά ροπή πρὸς τό πρωτόγονο καί, σέ σύγκριση μέ τήν κουλτούρα τῶν αἰσθήσεων, πρὸς τό βάρβαρο· γιά τοὺς φωβιστές [faunes, ἄγριοι], ὅπως δείχνει καί ἡ ὀνομασία τῆς σχολῆς, αὕτη ἡ τάση ἦταν προγραμματική. Ἡ ἐπαναστροφή εἶναι ἡ σκιά τῆς ἀντίστασης κατά τῆς καταφατικῆς κουλτούρας, ἡ σκοτεινὴ της πλευρά. Ἡ εκπνευμάτιση στήν τέχνη πρέπει νά ἀποδείξῃ ἂν μπορεῖ νά σταθεῖ πάνω ἀπὸ αὕτη τήν τάση, ἂν μπορεῖ νά ἐπανακτήσῃ τήν καταπνιγμένη ἱκανότητα ἐσωτερικῆς διαφοροποίησης· ἀλλιῶς θά ἐκτραπεῖ σέ βιαιοπραγίες τοῦ πνεύματος. Παραταῦτα εἶναι θεμιτὴ ὡς κριτικὴ τοῦ πολιτισμοῦ μέσω τῆς τέχνης, ἡ ὁποία εἶναι μία ἀπὸ τίς ὀψεις του καί ἐντούτοις δέν εἶναι ἱκανοποιημένη ἀπὸ αὐτόν τόν πολιτισμό πού ἀπέτυχε. Ἡ σημασία τῶν γνωρισμάτων βαρβαρότητας στή νεώτερη τέχνη ἀλλάζει στήν πορεία τῆς ἱστορίας. Ὁ εὐαίσθητος πού κάνει τόν σταυρό του μπροστά στίς περιστολές τῶν *Demoiselles d'Avignon* ἢ τῶν πρώιμων κομματιῶν γιά πιάνο τοῦ Schönberg εἶναι πιό βάρβαρος ἀπὸ τὴ βαρβαρότητα πού φοβᾶται. Ὅταν στήν τέχνη ἐμφανίζονται νέες διαστάσεις, ἀπορρίπτουν τίς παλαιές καί ἐπιδιώκουν κατ' ἀρχάς περισσότερη φτώχεια, ἀρνούμενες τόν ψεύτικο πλούτο, ἀκόμη καί τίς ἀνεπτυγμένες μορφές ἀντίδρασης. Ἡ διαδικασία εκπνευμάτισης τῆς τέχνης δέν εἶναι μιά γραμμικὴ πρόοδος. Κριτήριό της εἶναι ἡ ἱκανότητα τῆς τέχνης νά οἰκειωθεῖ στή μορφολογικὴ τῆς γλώσσα αὐτὰ πού ἡ ἀστικὴ κοινωνία προγράφει καί ἔτσι νά ἀποκαλύπτει σέ καθετὴ στιγμισμένο ἐκείνη τὴ φύση πού ἡ καταπίεσή της εἶναι τό ἀληθινὸ κακό. Ἡ παρ' ὅλη τήν πολιτιστικὴ κίνηση συνεχιζόμενη ἀγανάκτηση

κατά της ἀσχήμιας της μοντέρνας τέχνης εἶναι ἐχθρική πρὸς τὸ πνεῦμα, ὅσα ἰδανικά καὶ ἂν μέ πομπώδη τρόπο ἐπικαλεῖται· παίρνει κατὰ λέξη αὐτὴ τὴν ἀσχήμια, προπάντων τὰ ἀποκρουστικά θέματα τῶν ἔργων, καὶ ὅχι ὡς λυδία λίθο της δύναμης της ἐκπνευματίσης καθὼς καὶ κρυπτογράφημα της ἀντίστασης στὴν ὁποία δοκιμάζεται μέ ἐπιτυχία. Τὸ αἶτημα τοῦ Rimbaud γιὰ μιὰ ριζική νεωτερικότητα^{45α} ἀφορᾷ τὴν τέχνη, πού κινεῖται στό πεδίο ἔντασης μεταξύ *spleen et idéal*,^{45β} μεταξύ της ἐκπνευματίσης καὶ της ἔμμονης ιδέας, της ἰδεοληπτικῆς λόξας μέ ὅ,τι πιό ἀντιπνευματικό. Ἡ πρωτοκαθεδρία τοῦ πνεύματος στὴν τέχνη καὶ ἡ εἰσδυση αὐτοῦ πού προηγούμενως ἦταν ταμποῦ εἶναι δύο πλευρές τοῦ ἴδιου πράγματος. Ἀναφέρεται σέ ἐκεῖνα πού ἡ κοινωνία δέν ἐγκρίνει ἤδη καὶ δέν ἔχει προδιαμορφώσει, κατὰ συνέπεια συνιστᾷ μιὰ σχέση καθορισμένης ἄρνησης. Ἡ ἐκπνευματίση δέν συντελεῖται μέ ιδέες πού προβάλλει ἡ τέχνη, ἀλλὰ μέσω της δύναμης μέ τὴν ὁποία διαπερνᾷ στρώματα της τέχνης πού δέν ἔχουν προθέσεις καὶ εἶναι ἐχθρικά πρὸς τίς ιδέες. Εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς λόγους γιὰ τοὺς ὁποίους τὸ προγραμμαμένο καὶ τὸ ἀπαγορευμένο εἶναι πειρασμός γιὰ τὴν καλλιτεχνική ἰδιοφυΐα. Ἡ νεώτερη τέχνη, ἡ ἐκπνευματισμένη, δέν ἀφήνει τοὺς ἀνθρώπους νά κηλιδώνονται ἀκόμη μέ τὸ ἀληθές, τὸ ὠραῖο καὶ τὸ καλὸ, ὅπως τὸ θέλει ἡ ἀπειρόκαλη κουλτούρα. Ὡς τὸν ἐσώτατο πυρήνα της, αὐτὸ πού συνήθως ἀποκαλεῖται κοινωνικὴ κριτικὴ ἢ δέσμευση [στράτευση] της τέχνης εἶναι τὸ κριτικὸ ἢ ἀρνητικὸ στοιχεῖο της, σύμφυτο μέ τὸ πνεῦμα της, τὸν μορφολογικὸ της νόμο. Τὸ γεγονός ὅτι σήμερα αὐτὰ τὰ δύο, ἡ κοινωνικὴ κριτικὴ καὶ ἡ δέσμευση, χρησιμοποιοῦνται μέ πείσμα τὸ ἓνα ἐναντίον τοῦ ἄλλου ὡς ἀλληλοαποκλειόμενα εἶναι σύμπτωμα ὑποπλασίας της συνείδησης.

Τὰ θεωρήματα σύμφωνα μέ τὰ ὁποῖα ἡ τέχνη πρέπει νά φέρει τάξη, καὶ μάλιστα μιὰ αἰσθητὴ-συγκεκριμένη, ὅχι μιὰ ταξινομητικὴ-ἀφηρημένη τάξη στή χαώδη ποικιλομορφία τῶν φαινομένων ἢ στὴν ἴδια τὴ φύση, παραβλέπουν ἰδεαλιστικά τὸν τελικὸ στόχο (Telos) της αἰσθητικῆς ἐκπνευματίσης: νά ἀποδώσει στίς ἱστορικές μορφές τοῦ φυσικοῦ στοιχείου καὶ της ὑποταγῆς του αὐτὸ πού τοὺς ἀνήκει. Κατ' αὐτὰ ἡ θέση της διαδικασίας ἐκπνευματίσης ἀπέναντι στό χάος ἔχει τὸν ἱστορικὸ της χαρακτήρα. Ἔχει λεχθεῖ πολλές φορές, πρῶτα ἴσως ἀπὸ τὸν Karl Kraus, ὅτι, στὴν ὀλικὴ κοινωνία, μᾶλλον ἡ τέχνη πρέπει νά φέρει χάος στὴν τάξη παρά τὸ ἀντίστροφο.^{45γ} Τὰ

χαώδη χαρακτηριστικά της ποιοτικά νέας τέχνης έρχονται σέ αντίφαση πρός αὐτή, πρός τό πνεῦμα της, μόνο μέ τήν πρώτη ματιά. Εἶναι τά κρυπτογραφήματα μιᾶς κριτικῆς τῆς κακῆς δεύτερης φύσης: τόσο χαώδης εἶναι στήν πραγματικότητα ἡ κυρίαρχη τάξη. Τό χάος καί ἡ ριζική ἐκπνευμάτιση συγκλίνουν στήν ἀπόρριψη τῆς γυαλάδας τῶν ἐμπεδωμένων παραστάσεων πού ἀφοροῦν τή ζωή· ἡ ἀκραία ἐκπνευματισμένη τέχνη, ὅπως ἐκείνη πού χρονολογεῖται ἀπό τόν Mallarmé, καί ἡ ὄνειρική σύγχυση τοῦ σουρρεαλισμοῦ συγγενεύουν μεταξύ τους σέ αὐτό τό σημεῖο πιά στενά ἀπό ὅσο φαντάζονται οἱ σχολές· ἐξάλλου ὑπάρχουν ἀπευθείας συνδέσεις ἀνάμεσα στόν νεαρό Breton καί τόν συμβολισμό ἢ μεταξύ τῶν πρώιμων Γερμανῶν ἐξπρεσιονιστῶν καί τοῦ George, τόν ὁποῖο προκαλοῦσαν. Ἡ σχέση τῆς ἐκπνευμάτισης πρός τό μή ἐλεγχόμενο εἶναι ἀντινομική. Ἐπειδή ταυτόχρονα περιορίζει κατὰ κανόνα τά παραστατικά στοιχεῖα, τό πνεῦμα της γίνεται μοιραῖα ἓνα εἶναι ἰδίου τύπου καί ἐνεργεῖ κατὰ τῆς τέχνης, σύμφωνα μέ τήν ἐγγενῆ τάση τῆς ἐκπνευμάτισης. Ἡ κρίση τῆς τέχνης ἐπιταχύνεται ἀπό τήν ἐκπνευμάτιση, ἡ ὁποία ἀντιστέκεται στήν τάση νά ξεπουλιοῦνται τά ἔργα τέχνης ὡς ἐρεθιστικά προϊόντα. Εἶναι ἡ ἀντίδραση πού συναντᾷ ἡ «πράσινη ἄμαξα», οἱ πλάνητες θεατρίνοι καί ὀργανοπαῖχτες, οἱ κοινωνικά προγραμμαμένοι. Ὅσο μεγάλη καί ἂν εἶναι ὅμως ἡ πίεση ὥστε ἡ τέχνη νά ἀπαλλαγεῖ ἀπό τά χαρακτηριστικά τοῦ θεάματος, τήν παλαιά της ἀτιμία ἀπό κοινωνική ἄποψη, ἡ τέχνη δέν ὑπάρχει πιά ὅταν αὐτό τό στοιχεῖο ἐξαλειφθεῖ ἐντελῶς, ἐνῶ ἀπό τήν ἄλλη μεριά δέν μπορεῖ νά τοῦ ἐξασφαλίσει μιᾶ προστατευόμενη ζώνη. Καμμία μετουσίωση δέν μπορεῖ νά ἐπιτευχθεῖ ἂν δέν διατηρήσει μέσα της αὐτό πού μετουσιώνει. Ἄν ἡ ἐκπνευμάτιση τῆς τέχνης τό κατορθώσει, ἡ τέχνη θά ἐξακολουθεῖ νά ὑπάρχει· ἂν ὄχι, τότε θά ἐπαληθευθεῖ ἡ προφητεία τοῦ Hegel γιά τό τέλος τῆς τέχνης, πού σέ αὐτόν τόν κόσμο, ὅπως ἔχει γίνει, θά ἔχει τή μορφή τῆς ἀστόχαστης, ὑπό τήν ἀπαίσια ἔννοια ρεαλιστικῆς ἐπικύρωσης καί διπλασιασμοῦ αὐτοῦ πού ὑπάρχει. Ἀπό αὐτή τήν ἄποψη ἡ σωτηρία τῆς τέχνης ἔχει ἐξέχουσα πολιτική σημασία, ἀλλά εἶναι καί τόσο ἀβέβαιη καί ἀπειλεῖται ἀπό τήν πορεία τοῦ κόσμου.

Ἡ ἀντίληψη γιά τήν αὐξανόμενη ἐκπνευμάτιση τῆς τέχνης δυνάμει τῆς ἀνάπτυξης τῆς ἔννοιᾶς της καθῶς καί τῆς θέσης της ἀπέναντι στήν κοινωνία συγκρούεται μέ ἓνα δόγμα πού διαπερνᾷ ὁλόκλη-

ρη τήν ἀστική αἰσθητική, μέ τή διδασκαλία περί παραστατικότητας.^{45δ} ἤδη στόν Hegel αὐτά τά δύο δέν μποροῦσαν πιά νά συμβιβασθοῦν μεταξύ τους καί τό ἀποτέλεσμα ἦταν οἱ πρῶτες προφητικές ρήσεις γιά τό μέλλον τῆς τέχνης. Ὁ Kant διατύπωσε τόν κανόνα τῆς παραστατικότητας ἤδη στήν § 9 τῆς *Κριτικῆς τῆς κριτικῆς ἰκανότητας*: «Ὡραῖο εἶναι αὐτό πού χωρίς ἔννοιες ἀρέσει γενικά».⁴⁶ Τό «χωρίς ἔννοιες» μποροῦμε νά τό ταυτίσουμε μέ τό ἀρεστό, ὡς ἀπαλλαγή ἀπό τήν ἐργασία καί τήν προσπάθεια πού ἐπιβάλλει ἡ ἔννοια, καί μάλιστα ἤδη πρίν ἀπό τή φιλοσοφία τοῦ Hegel. Ἐνῶ ἡ τέχνη ἔχει ἀποβάλει ἀπό καιρό τό ἰδανικό τῆς εὐαρέσκειας ὡς κάτι ὀπισθοδρομικό, ἡ θεωρία τῆς δέν μπόρεσε νά παραιτηθεῖ ἀπό τήν ἔννοια τῆς παραστατικότητας, ἐνός μνημείου τοῦ παλαιομοδίτικου αἰσθητικοῦ ἡδονισμοῦ, παρά τό γεγονός ὅτι ἤδη κάθε ἔργο τέχνης, στό μεταξύ ἀκόμη καί τά παλαιότερα, ἀπαιτεῖ τήν ἐργασία τῆς θεωρήσεως, ἀπό τήν ὁποία τό δόγμα τῆς παραστατικότητας ἤθελε νά ἀπαλλάξει τόν παρατηρητή. Ἡ προέλαση τῆς νοητικῆς διαμεσολάβησης μέσα στή δομή τῶν ἔργων τέχνης, ὅπου αὐτή ἡ διαμεσολάβηση πρέπει νά πραγματώνει σέ μεγάλο βαθμό ἐκεῖνο πού ἐπιτελοῦσαν ἄλλοτε οἱ ἤδη δεδομένες μορφές, μειώνει τήν κατ' αἴσθηση ἀμεσότητα, πού ἐνσαρκωνόταν στήν ἔννοια τῆς καθαρῆς παραστατικότητας τῶν ἔργων τέχνης. Μέσα σέ αὐτή τήν παραστατική ἀμεσότητα ὀχυρώνεται ὅμως ἡ ἀστική συνείδηση, ἐπειδή ἀντιλαμβάνεται ὅτι μόνον ἡ παραστατικότητα ἀντανακλᾷ τόν ἄρρηκτο καί στρογγυλεμένο χαρακτήρα τῶν μορφωμάτων, ὁ ὁποῖος μέ τή σειρά του, ἀδιάφορο μέσα ἀπό ποιές ἔμμεσες διεργασίες, ἀποδίδεται στήν κοινωνική πραγματικότητα στήν ὁποία τά ἔργα ἀποκρίνονται. Ἄν ὅμως ἡ τέχνη ἀπέβαλλε ἐντελῶς τήν παραστατικότητα, θά ἦταν ἀπλῶς ἓνα καί τό αὐτό μέ τή θεωρία, ἐνῶ εἶναι ὀλοφάνερο ὅτι γίνεται ἀνίσχυρη ὅπου, ὡς ψευδόμορφη ἀπομίμηση τῆς ἐπιστήμης, ἀγνοεῖ τήν ποιотική διαφορά τῆς ἀπό τή συλλογιστική σκέψη· ἡ ἐκπνευμάτιση ἀκριβῶς, ὡς πρωτοκαθεδρία τῶν μεθόδων τῆς, τήν ἀπομακρύνει ἀπό τήν ἀφελῆ ἐννοιολογία, τίς ἀπλοϊκές παραστάσεις τοῦ μέσου ὅρου γιά τά κατανοητά πράγματα. Ἐνῶ ὁ κανόνας τῆς παραστατικότητας προβάλλει ἐπιτακτικά τήν ἀντίθεση πρὸς τή συλλογιστική σκέψη, ἀποσιωπᾷ τή μή ἐννοιολογική διαμεσολάβηση, τό μή αἰσθητό στήν αἰσθητή δομή, αὐτό πού συγκροτεῖ τή δομή καί ταυτόχρονα τή σπάζει πάντοτε, ἀπομακρύνοντάς τήν ἀπό τήν παραστατικότητα

στήν όποία εμφανίζεται. Ό κανόνας τής παραστατικότητας, πού άρνεϊται τήν έμπεριεχόμενη κατηγοριακή διάρθρωση τών μορφωμάτων, έκπραγματίζει τήν ίδια τήν παραστατικότητα σέ κάτι σκοτεινό καί άδιαπέραστο, κάνοντάς τήν άπό τήν άποψη τής καθαρής μορφής νά άπεικονίζει τόν πωρωμένο κόσμο καί προπάντων νά προσέχει μήπως τό έργο διαταράξει τήν ύποτιθέμενη άρμονία του κόσμου. Στήν πραγματικότητα ή συγκεκριμένη διαμόρφωση τών έργων ξεπερνά, στήν *apparition* πού τά διασχίζει άστραπιαία καί τά κάνει άνάστατα, κατά πολύ αυτή τήν παραστατικότητα, τήν όποία συνήθως άντιπαραθέτουν πρós τόν γενικό χαρακτήρα τής έννοιας καί ή όποία συμβιβάζεται εύκολα μέ τό πάντοτε-ίδιο αυτής τής κοινωνίας. Όσο πío άδυσώπητα ό κόσμος κυβερνάται μέ τόν πάντοτε ίδιο τρόπο άπό τό γενικό, τόσο πío εύκολα τά ύποτυπώδη ίχνη του μερικού ως του άμεσου συγχέονται μέ τή συγκεκριμένη πραγματικότητα, ένω τό τυχαίο είναι τό έκμαγείο τής άφηρημένης αναγκαιότητας. Όπως ή καθαρή ύπαρξη όμως, τό χωρίς έννοιες άπομονωμένο άτομικό, έτσι καί ή συγκεκριμένη καλλιτεχνική πραγματικότητα ενός έργου δέν είναι εκείνη ή διαμεσολάβηση άπό τό γενικό όπως τήν έννοεί ή ιδέα τής τυπολογίας. Κανένα αυθεντικό έργο τέχνης δέν ανήκει άπό τήν ύφή του σέ έναν τύπο. Ό Lukács σκέφτεται σαν ξένος πρós τήν τέχνη όταν μιλάει για «κανονικά» ή χαρακτηριστικά έργα ενός τύπου καί τά άντιπαραθέτει πρós άλλα πού δέν ανήκουν σέ κανέναν τύπο καί κατά συνέπεια είναι πεπλανημένα. Άν ήταν έτσι, τό έργο τέχνης θά ήταν άπλως μία προκαταβολή για μία μελλοντική έπιστήμη. Έντελως δογματική είναι ή διαβεβαίωση πού άποδίδεται στον ιδεαλισμό, ότι τό έργο τέχνης είναι ή σημερινή ένότητα του γενικού καί του μερικού. Στά τυφλά δανεισμένη άπό τή θεολογική διδασκαλία περί συμβόλων, διαψεύδεται άπό τήν *arrogance* ρωγή άνάμεσα στό έμμεσο καί τό άμεσο, πού μέχρι σήμερα κανένα ώριμο έργο δέν μπόρεσε νά άποφύγει· αν αυτή ή ρωγή συγκαλυφθεί, αντί τό έργο νά βυθισθεί μέσα της, τό έργο είναι χαμένο. Ειδικά ή ριζοσπαστική τέχνη, ένω άρνεϊται νά ύποταχθεί στίς απαιτήσεις του ρεαλισμού, έχει μία τεταμένη σχέση μέ τά σύμβολα. Θά μπορούσε νά άποδειχθεί ότι στή νεώτερη τέχνη τά σύμβολα ή οι μεταφορικές έκφράσεις στή γλώσσα τείνουν νά αίτονομηθούν άπό τή συμβολική τους λειτουργία, συμβάλλοντας έτσι στή συγκρότηση μιās περιοχής πού άντιτίθεται στήν έμπειρική ζωή καί τίς σημασίες

της. Ἡ τέχνη ἀπορροφᾷ τὰ σύμβολα καθὼς παύουν πιά νά συμβολίζουν ὅτιδήποτε· προχωρημένοι καλλιτέχνες πραγματοποίησαν μόνοι τους τήν κριτική τῶν συμβόλων. Τά κρυπτογραφήματα καί οἱ χαρακτήρες τῆς νεωτερικῆς τέχνης ἔχουν γίνει πράγματι ἀπόλυτα σημεῖα ξεχνώντας τόν παλαιό ἑαυτό τους. Ἡ εἰσδυσή τους στό αἰσθητικό μέσον ἔκφρασης καί ἡ ἀντίστασή τους σέ προθέσεις εἶναι δύο ὅψεις τοῦ ἴδιου πράγματος. Ἀνάλογα πρέπει νά ἐρμηνευθεῖ τό πέρασμα τῆς μουσικῆς διαφωνίας σέ ἓνα «ύλικό» τῆς σύνθεσης. Στή λογοτεχνία τό πέρασμα ἔγινε μᾶλλον σχετικά νωρίς, στή σχέση τοῦ Strindberg πρὸς τόν Ibsen, στήν ὀψιμη φάση τοῦ ὁποίου εἶχε ἀρχίσει ἀσφαλῶς νά διαγράφεται. Ἡ μεταβολή τοῦ συμβολικοῦ σέ κυριολεκτικό προσδίδει στήν πνευματικότητα, ποῦ αὐτονομήθηκε μέσω ἑνός δεύτερου στοχασμοῦ, ἐν εἶδει σὸκ ἐκείνη τήν αὐτοτέλεια ἡ ὁποία ἐκδηλώνεται δυσοίωνα στό ἀποκρυφιστικό στρώμα τοῦ ἔργου τοῦ Strindberg καί γίνεται παραγωγική στή ρήξη μέ κάθε εἶδους ἀπεικόνιση. Ἡ ἰδέα ὅτι τίποτε δέν πρέπει νά εἶναι σύμβολο ἐξηγεῖ τό γεγονός ὅτι σέ κανένα δέν φανερώνεται ἄμεσα τό ἀπόλυτο· ἀλλιῶς ἡ τέχνη δέν θά ἦταν οὔτε φαινομενικότητα οὔτε παιγνίδι, ἀλλά κάτι πραγματικό. Καθαρή παραστατικότητα δέν μπορεῖ νά ἀποδοθεῖ στά ἔργα τέχνης, ἐπειδὴ ἡ σύστασή τους εἶναι ἀσυνεχῆς. Μέ τό «σάν νά» τοῦ χαρακτήρα της ἡ τέχνη εἶναι ἐξαρχῆς διαμεσολαβημένη. Ἄν ἡ τέχνη ἦταν ἀπολύτως παραστατική, θά ἀνῆκε στὸν κόσμον τῆς ἐμπειρίας, ἀπὸ τὸν ὁποῖο ἀπομακρύνεται. Ὁ διαμεσολαβημένος χαρακτήρας της δέν εἶναι ὅμως ἓνα ἀφηρημένο *a priori*, ἀλλὰ ἀφορᾷ κάθε συγκεκριμένο αἰσθητικό στοιχεῖο· ἀκόμη καί τὰ πιό αἰσθησιακά εἶναι ἐπίσης μὴ παραστατικά λόγω τῆς σχέσης τους πρὸς τό πνεῦμα τῶν ἔργων. Καμμιά ἀνάλυση σημαντικῶν ἔργων δέν θά μποροῦσε νά καταδείξει τήν καθαρή τους παραστατικότητα· ὅλα εἶναι ἀνάμεικτα μέ ἐννοιολογικά στοιχεῖα· στή γλώσσα κυριολεκτικά, ἔμμεσα ἀκόμη καί στήν ἀπομακρυσμένη ἀπὸ τίς ἐννοίες μουσική, ὅπου, χωρὶς νά λαμβάνεται ὑπόψη ἡ ψυχολογική γένεση, τόσο εὐκόλα διακρίνεται τό ἔξυπνο ἀπὸ τό κούτο. Τό αἶτημα γιὰ παραστατικότητα θέλει νά διατηρήσει τό μιμητικό στοιχεῖο τῆς τέχνης, καθὼς δέν ἔχει μάτια γιὰ νά δεῖ ὅτι μόνο μέ τήν ἀντίθεσή του, τήν ὀρθολογική κυριαρχία τῶν ἔργων πάνω σέ ὅ,τι εἶναι ἑτερογενές πρὸς αὐτά, μπορεῖ νά ἐπιβιώσει ἡ μίμηση. Ἀλλιῶς ἡ παραστατικότητα γίνεται φετίχ. Ἡ μίμηση προσβάλλει μάλιστα, μέσα στήν αἰσθη-

τική σφαίρα, και τή διαμεσολάβηση, τήν έννοια, πού δέν είναι παροῦσα. Τά έννοιολογικά στοιχεῖα εἶναι ἀπαραίτητα στή γλώσσα ὅπως καί σέ κάθε τέχνη ὡς παρενθῆκες, ἀλλά μέσα στά ἔργα γίνονται κάτι ποιοτικά διαφορετικό ἀπό τίς έννοιες ὡς ένότητες γνωρισμάτων τῶν ἐμπειρικῶν ἀντικειμένων. Οἱ ένθετες έννοιες δέν ταυτίζονται μέ τήν έννοιολογία τῆς τέχνης· ἡ τέχνη δέν εἶναι οὔτε έννοια οὔτε ἐποπτεία καί μέ αὐτό ἀκριβῶς διαμαρτύρεται κατά τοῦ χωρισμοῦ. Ἡ ἐποπτεία τῆς διαφέρει ἀπό τήν αἰσθητήρια ἀντίληψη, διότι ἀναφέρεται συνεχῶς στό πνεῦμα τῆς τέχνης. Ἡ τέχνη εἶναι ἐποπτεία ενός μή ἐποπτικοῦ, έννοιοειδῆς χωρίς έννοιες. Μέ τίς έννοιες ὅμως ἡ τέχνη ἀποδεσμεύει τή μιμητική τῆς, μή έννοιολογική διάσταση. Ἔτσι λοιπόν ἡ μοντέρνα τέχνη, μέ στοχασμό ἢ ἀσυνειδήτητα, ἔχει κατατρυνήσει τό δόγμα τῆς παραστατικότητας. Ἀληθινό στό δόγμα τῆς παραστατικότητας ἔξακολουθεῖ νά εἶναι ὅτι ὑπογραμμίζει τό ἀσύμμετρο στοιχεῖο, αὐτό πού δέν χωράει μέσα στή συλλογιστική λογική καί συνιστᾷ ὄντως τή γενική ρήτρα ὅλων τῶν ἐκδηλώσεων τῆς τέχνης. Ἡ τέχνη ἐξεγείρεται τόσο κατά τῆς έννοιας ὅσο καί κατά τῆς κυριαρχίας, ἀλλά γιά μιά τέτοια ἐναντίωση χρειάζεται, ὅπως καί ἡ φιλοσοφία, τίς έννοιες. Ἡ λεγόμενη παραστατικότητα τῆς εἶναι μιά ἀπορητική κατασκευή: ὡς διά μαγείας θέλει νά ταυτίσει μεταξύ τους τά διάσπαρτα καί ἀντιδικοῦντα στοιχεῖα μέσα στά ἔργα τέχνης, γι'αὐτό ἀπωθεῖται ἀπό τά ἔργα, ἀφοῦ κανένα ἀπό αὐτά δέν καταλήγει σέ μιά τέτοια ταύτιση. Ἡ λέξη παραστατικότητα, δανεισμένη ἀπό τή διδασκαλία περί συλλογιστικῆς γνώσης, ὅπου ὀρίζει τό περιεχόμενο πού μέλλει νά μορφοποιηθεῖ, μαρτυρεῖ καί ταυτόχρονα συγκαλύπτει τό ὀρθολογικό στοιχεῖο τῆς τέχνης, καθῶς ἀποχωρίζει τό φαινόμενο ἀπό τήν ὀρθολογικότητα καί τό ὑποστασιοποιεῖ. Ἡ *Κριτική τῆς κριτικῆς ικανότητας* περιέχει μιά ἐνδειξη γιά τόν ἀπορητικό χαρακτήρα τῆς έννοιας αἰσθητική ἐποπτεία. Ἡ «Ἀναλυτική τοῦ ὠραίου» εἶναι ἀφιερωμένη στά «στοιχεῖα τῆς καλαισθητικῆς κρίσης». Σέ μιά ὑποσημείωση τῆς § 1 ὁ Kant λέει γι' αὐτά, «στά ὅποια αὐτή ἡ κριτική ικανότητα κατά τόν στοχασμό τῆς πρέπει νά δώσει προσοχή... τά ἀναζήτησα ἀκολουθώντας τίς ὁδηγίες τῶν λογικῶν λειτουργιῶν (διότι στήν κρίση σύμφωνα μέ τό γοῦστο ἐμπεριέχεται πάντοτε μιά σχέση πρὸς τή διάνοια)».⁴⁷ Αὐτό βρῖσκεται σέ κατάφωρη ἀντίφαση πρὸς τή θέση γιά τή γενική εὐαρέσκεια χωρίς έννοιες· εἶναι ἀξιοθαύμαστο ὅτι ἡ

καντιανή αισθητική άφησε στη θέση της αυτή την αντίφαση, ότι την περιέλαβε ρητά στον στοχασμό της χωρίς να την άρει με ανάλογες εξηγήσεις. Από τη μιά μεριά ο Kant πραγματεύεται την καλαισθητική κρίση ως λογική λειτουργία, την οποία έτσι αποδίδει και στο αισθητικό αντικείμενο, αφού η κρίση θά έπρεπε να αρμόζει σέ αυτό· από την άλλη μεριά υποτίθεται ότι τό έργο τέχνης εμφανίζεται «χωρίς έννοιες», ως άπλή έποπτεία, σάν να ήταν απολύτως εξωλογικό. Αλλά αυτή η αντίφαση ένυπάρχει όντως στην ίδια την τέχνη ως αντίφαση ανάμεσα στον πνευματικό και τόν μιμητικό της χαρακτήρα. Η αξίωση αλήθειας όμως, η οποία έμπεριέχει κάτι γενικό και την οποία έγείρει κάθε έργο τέχνης, δέν συμβιβάζεται μέ την καθαρή παραστατικότητα. Οί συνέπειες δείχνουν πόσο μοιραία είναι η έμμονή στον αποκλειστικά παραστατικό χαρακτήρα της τέχνης. Προωθεί τόν υπό την έγελιανή έννοια άφηρημένο χωρισμό της έποπτείας από τό πνεύμα. Όσο πιο καθαρά τό έργο πρέπει να εξαντλείται στην παραστατικότητά του, τόσο πιο πολύ εκπραγματίζεται τό ίδιο τό πνεύμα του ως «ιδέα», γίνεται κάτι άμετάβλητο πίσω από τό φαινόμενο. Τά πνευματικά στοιχεία πού αφαιρούνται από τη δομή του φαινομένου υποστασιοποιούνται τότε σέ ιδέα του φαινομένου. Τό αποτέλεσμα είναι συνήθως ότι οί προθέσεις προάγονται σέ πνευματικό περιεχόμενο του έργου, ένω αντίστοιχα η έποπτεία μετατρέπεται σέ στοιχείο αισθησιακής ικανοποίησης. Ο έπίσημος ισχυρισμός όμως για μιά ένότητα χωρίς διαφορές θά μπορούσε να αναιρεθεί σέ οποιοδήποτε από τά κλασσικιστικά έργα πού επικαλείται: σέ αυτά ακριβώς η φαινομενική ένότητα είναι αποτέλεσμα έννοιολογικής διαμεσολάβησης. Τό κυρίαρχο μοντέλο είναι στενοκέφαλο-μικροαστικό: τό φαινόμενο υποτίθεται ότι είναι καθαρά έποπτικό, τό πνευματικό περιεχόμενο καθαρά έννοιολογικό, περίπου όπως η πάγια διχοτομία έλεύθερου χρόνου και εργασίας. Καμμία άμφιρρέπεια δέν είναι άνεκτή. Αυτό είναι τό σημείο εκδήλωσης της πολεμικής κατά του ιδανικού της παραστατικότητας, της άπόρριψής του. Έπειδή τό αισθητικό φαινόμενο δέν εξαντλείται στην έποπτεία, δέν χωράει ούτε τό νοηματικό περιεχόμενο των έργων μέσα στην έννοιολογία. Στην ψευδή σύνθεση του πνεύματος και της αισθησιακότητας μέσα στην αισθητική έποπτεία παραμονεύει η όχι λιγότερο ψευδής σύνθεση της τελευταίας, η πάγια πόλωση· σάν χειροπιαστό πράγμα είναι η ιδέα πού βρίσκεται στη

βάση τῆς αἰσθητικῆς τῆς ἐποπτείας, ὅτι στή σύνθεση τοῦ τεχνουργήματος ἡ ἔνταση, πού εἶναι ἡ οὐσία του, ἔχει ὑποχωρήσει ὑπέρ μιᾶς οὐσιώδους ἡρεμίας.

Ἡ παραστατικότητα δέν εἶναι μιᾶ *characteristica universalis*^{47a} τῆς τέχνης. Ἐμφανίζεται κατά διαλείμματα. Οἱ αἰσθητικοί δέν ἔδωσαν πολλή σημασία σέ αὐτό· σπάνια ἐξαίρεση ἀποτελεῖ ὁ σχεδόν ξεχασμένος Theodor Meyer, ὁ ὁποῖος ἀπέδειξε ὅτι στά ποιήματα δέν ὑπάρχει ἀντιστοιχία ἀνάμεσα σέ αὐτά πού λένε καί σέ μιᾶ κατ' αἴσθηση ἐποπτεία καί ὅτι ἡ συγκεκριμένη πραγματικότητα τῶν ποιημάτων συνίσταται στή γλωσσική τους μορφή καί ὄχι στίς πολύ προβληματικές ὀπτικές παραστάσεις πού ὑποτίθεται ὅτι προκαλοῦν στόν ἀναγνώστη.⁴⁸ Τά ποιήματα δέν χρειάζονται τίς κατ' αἴσθηση παραστάσεις γιά τήν πλήρωσή τους· συγκεκριμένα γίνονται μέ τή γλώσσα· μέσω τῆς γλώσσας διαποτίζονται ἀπό μή αἰσθητά-παραστατικά στοιχεῖα, σύμφωνα μέ τό ὀξύμωρο σχῆμα μιᾶς μή παραστατικῆς, μή κατ' αἴσθηση ἐποπτείας. Ἐνα στοιχεῖο πέραν τῶν αἰσθήσεων ὑπάρχει καί στήν τέχνη πού εἶναι ἀπομακρυσμένη ἀπό τίς ἔννοιες. Μιά θεωρία πού, ἐπειδὴ θέλει νά ἀποδείξει τίς δικές της θέσεις, ἀρνεῖται αὐτό τό γεγονός συνηγορεῖ ὑπέρ τῆς ἀπειροκαλίας, ἡ ὁποία προκειμένου γιά μουσική πού τῆς ἀρέσει, ἔχει ἔτοιμη τή λέξη ἀπόλαυση.^{48a} Ἡ μουσική, προπάντων στίς μεγάλες καί ἐμφαντικές μορφές της, περιέχει συμπλέγματα πού μποροῦν νά κατανοηθοῦν μόνο μέσω στοιχείων μή παρόντων στίς αἰσθήσεις, ὅπως εἶναι ἡ ἀνάμνηση ἢ ἡ προσδοκία, καί πού στήν ἴδια τους τή σύνθετη ὑφή περιέχουν τέτοιους κατηγοριακούς προσδιορισμούς. Λόγου χάρη θά ἦταν ἀδύνατον νά ἐρμηνεύσει κανεῖς τίς ἐν μέρει ἀσυνήθιστες σχέσεις τῆς ἀνάπτυξης στό πρῶτο μέρος τῆς *Ἡρωικῆς* [τοῦ Beethoven] πρὸς τήν ἔκθεση καθὼς καί τήν ἀκραία ἀντίθεση πρὸς αὐτή, πού δημιουργεῖ τό εἰσαγόμενο νέο θέμα, ὡς διάδοχο μόρφωμα, ὅπως λέγεται: τό ἔργο ἔχει διανοητικό χαρακτήρα καί δέν ντρέπεται γι' αὐτόν, ἀφοῦ μάλιστα δέν βλάπτει τόν νόμο τῆς συνοχῆς του. Στό μεταξύ οἱ τέχνες τείνουν πρὸς τή μία τέχνη, μιᾶ ἐνότητα στήν ὁποία συγκλίνουν καί οἱ εἰκαστικές τέχνες. Ἡ πνευματική διαμεσολάβηση τοῦ ἔργου τέχνης, πού δημιουργεῖ τή χτυπητή διαφορά του ἀπό τόν ἐμπειρικό κόσμο, δέν μπορεῖ νά πραγματοποιηθεῖ ἂν τό ἔργο ἀφήσει ἔξω τή συλλογιστική διάσταση. Ἄν τό ἔργο τέχνης ἦταν αὐστηρά ἐποπτικό-παραστατικό, θά παρέμενε δε-

μένο μέ τόν τυχαῖο χαρακτήρα τῶν ἄμεσων αἰσθητῶν δεδομένων, στά ὁποῖα τό ἔργο ἀντιτείνει τή δική του λογική. Ἡ ἀξία του ἐξαρτᾶται ἀπό τήν ἱκανότητα τῆς συγκεκριμένης διαμόρφωσής του νά ἀπαλλαγεῖ ἀπό τόν τυχαῖο χαρακτήρα. Ὁ καθαρεύων καί κατ' αὐτό ὀρθολογιστικός διαχωρισμός τῆς ἐποπτείας ἀπό τήν ἔννοια ὑπηρετεῖ τή διχοτομία ὀρθολογικότητας καί κόσμου τῶν αἰσθήσεων, πού διαπράττει ἡ κοινωνία καί ἐπιβάλλει ἰδεολογικά. Ἡ τέχνη θά ἔπρεπε μᾶλλον νά ἀντιτάσσεται *in effigie*^{48β} σέ αὐτόν τόν διαχωρισμό, μέ τήν ἀντικειμενικά ἐνύπαρκτη κριτική της· μέ τήν ἐξορία της στόν αἰσθησιακό πόλο αὐτός ὁ διαχωρισμός ἀπλῶς ἐπικυρώνεται. Ἡ ἀναλήθεια τήν ὁποία ἀντιπαλεύει ἡ τέχνη δέν εἶναι ἡ ἴδια ἡ ὀρθολογικότητα, ἀλλά ἡ παγιωμένη ἀντιπαράθεσή της πρὸς τό εἰδικό, τό μερικό· ἂν «τσιμπήσῃ» μέσα ἀπό ὅλα τό μερικό στοιχεῖο τῆς παραστατικότητας, θά διαιωνίσει αὐτή τήν παγίωση, ἀξιοποιώντας τά ἀπορρίμματα πού ἀφήνει ἡ κοινωνική ὀρθολογικότητα, γιά νά ἀποσπάσει τήν προσοχή ἀπό αὐτή. Ὅσο πληρέστερη εἶναι ἡ παραστατικότητα τοῦ ἔργου σύμφωνα μέ τούς αἰσθητικούς κανόνες, τόσο περισσότερο ἐκπραγματίζεται ἡ πνευματικότητά του, χωρισμένη (χωρίς) ἀπό τό φαινόμενο, πέρα ἀπό τόν σχηματισμό αὐτῶν πού φανερώνονται. Πίσω ἀπό τή λατρεία τῆς παραστατικότητας ἐλλοχεύει τό στενόμυαλο-μικροαστικό σχῆμα πού βλέπει τό σῶμα ξαπλωμένο στόν καναπέ ἐνῶ ἡ ψυχὴ πετάει στά ὕψη· τό φαινόμενο πρέπει νά προσφέρει ξεκούραση καί χαλάρωση γιά τήν ἀναπαραγωγή τῆς ἐργατικῆς δύναμης, τό πνεῦμα γίνεται χειροπιαστό, περιοριζόμενο σέ αὐτό πού λέει τό ἔργο ἀπό ἐννοιολογική ἄποψη ἢ, ὅπως τό ἀποκαλοῦν, τό «μῆνυμα». ὄντας συστατική ἔνσταση κατὰ τῆς ὀλοκληρωτικῆς ἀξίωσης τῆς συλλογιστικῆς λογικῆς, τά ἔργα τέχνης περιμένουν, γι' αὐτό ἀκριβῶς, τήν ἀπάντηση καί τή λύση καί ἀναπόδραστα καλοῦν σέ βοήθεια τίς ἔννοιες. Κανένα ἔργο δέν ἔφθασε ποτέ στή ζώνη ἀδιαφορίας μεταξὺ καθαρῆς παραστατικότητας καί γενικῆς ἰσχύος, τήν ὁποία ἡ παραδοσιακὴ αἰσθητικὴ προϋποθέτει ὡς τό *a priori* τῆς τέχνης. Ἡ διδασκαλία περὶ ἐποπτείας εἶναι ἐσφαλμένη, ἐπειδὴ ἀποδίδει στήν τέχνη φαινομενολογικά αὐτό πού δέν μπορεῖ νά ἐκπληρώσει. Κριτήριον τῶν ἔργων τέχνης δέν εἶναι ἡ καθαρότητα τῆς ἐποπτείας, ἀλλά τό βάθος ἀνάπτυξης τῆς ἔντασης ἀνάμεσα σέ αὐτά καί τά διανοητικά στοιχεῖα πού περιέχουν. Παρ' ὅλα αὐτά τό ταμποῦ πού βαραίνει τά μὴ ἐποπτικά

στοιχεία τῶν ἔργων τέχνης δέν εἶναι ἀδικοιολόγητο. Τά ἐννοιολογικά στοιχεία τῶν ἔργων τέχνης συνεπάγονται κρίσεις, καί ὁ σχηματισμός κρίσεων ἔρχεται σέ ἀντίθεση πρός τό ἔργο τέχνης. Ἐνα ἔργο μπορεῖ νά περιέχει κρίσεις, ἀλλά τό ἴδιο τό ἔργο δέν κρίνει, ἴσως ἐπειδή ἀπό τήν ἀττική τραγωδία καί μετέπειτα τό ἔργο εἶναι ἀκροαματική διαδικασία. Ἄν τό συλλογιστικό στοιχεῖο σφετερισθεῖ τήν πρωτοκαθεδρία, ἡ σχέση τοῦ ἔργου πρός τόν ἐξωτερικό κόσμο γίνεται ὑπερβολικά ἄμεση καί τό ἔργο ἐνσωματώνεται σέ αὐτόν, ἀκόμη καί ὅταν εἶναι περήφανο γιά τό ἀντίθετο, ὅπως στόν Brecht: γίνεται πραγματικά θετικιστικό. Τό ἔργο τέχνης πρέπει νά ἐντάξει τά συλλογιστικά του συστατικά στό ἐγγενές πλαίσιο του σέ μιά κίνηση ἀντίθετη πρός ἐκείνη πού στρέφεται πρός τά ἔξω, τήν ἀποφαντική, πού προκαλεῖ τό συλλογιστικό στοιχεῖο. Ἡ γλώσσα τῆς πρωτοποριακῆς ποίησης τό πραγματοποιεῖ, ἀποκαλύπτοντας πάνω σέ αὐτή τήν κίνηση τήν ἰδιάζουσα διαλεκτική της. Προφανῶς τά ἔργα τέχνης μποροῦν νά γιατρέψουν τήν πληγή πού τοὺς ἀνοίγει ἡ ἀφαίρεση μόνο μέ μεγαλύτερη ἀφαίρεση, ἡ ὁποία ἐμποδίζει τή σύμφυση τῶν ἐννοιολογικῶν ἐνζύμων μέ τήν ἐμπειρική πραγματικότητα: ἡ ἔννοια γίνεται «παράμετρος». Ἡ τέχνη ὅμως, ὡς κάτι οὐσιωδῶς πνευματικό, δέν μπορεῖ νά εἶναι καθαρά ἐποπτική-παραστατική. Πρέπει πάντοτε νά εἶναι καί ἀντικείμενο τῆς σκέψης· ἡ ἴδια ἡ τέχνη σκέφτεται. Ἡ ἐπικράτηση τῆς διδασκαλίας περί ἐποπτείας, πού ἔρχεται σέ ἀντίθεση πρός κάθε ἐμπειρία τῆς τέχνης, εἶναι μιά ἀνταντακλαστική ἀντίδραση στήν κοινωνική ἐκπαραγμάτιση. Ἰσοδυναμεῖ μέ τήν καθιέρωση ἐνός εἰδικοῦ κλάδου ἀμεσότητας, ἐνῶ παραβλέπονται τά ὑλικά στρώματα τῶν ἔργων τέχνης, στά ὁποῖα στηρίζονται τά στοιχεία τοὺς πού εἶναι περισσότερο ἀπό ὑλικά. Τά ἔργα τέχνης δέν ἔχουν ἀπλῶς πράγματα ὡς φορεῖς, ὅπως παρατήρησε ὁ Heidegger ἐπικρίνοντας τόν ἰδεαλισμό.⁴⁹ Ἡ ἴδια τοὺς ἡ ἀντικειμενοποίηση τά μετατρέπει σέ πράγματα δευτέρου βαθμοῦ. Ἡ ἐσωτερική τοὺς δομή, πού ὑπακούει στήν ἐκάστοτε ἐνῦπαρκτη λογική τοὺς, αὐτό πού ἔγιναν τά ἔργα καθ' ἑαυτά, δέν εἶναι προσιτή στήν καθαρά ἐποπτεία, καί ὅ,τι εἶναι προσιτό στήν ἐποπτεία διαμεσολαβεῖται ἀπό τή δομή· σέ σύγκριση μέ τή δομή τό ἐποπτικό στοιχεῖο εἶναι ἐπουσιῶδες· κάθε ἐμπειρία τῶν ἔργων τέχνης πρέπει νά προχωρήσει πέρα ἀπό τό ἐποπτικό στοιχεῖο. Ἄν τά ἔργα ἦταν ἀπλῶς ἐποπτικά, θά ἦταν ἓνα ἀποτέλεσμα μέ ὑποδεέστερη σημασία, ἡ πρόκληση ἐντύπωσης ὡς

αίτιατό χωρίς αίτιο, όπως έλεγε ο Richard Wagner. Ἡ εκπραγμάτιση εἶναι οὐσιώδης γιὰ τὰ ἔργα τέχνης καί ἔρχεται σέ ἀντίθεση πρὸς τὴν οὐσία τους ὡς φαινομένων· ὁ ὑλικὸς χαρακτήρας τῶν ἔργων τέχνης ἔχει τὴ διαλεκτικὴ του ὅπως καί ὁ ἐποπτικὸς τους χαρακτήρας. Ἀλλὰ ἡ ἀντικειμενοποίηση τοῦ ἔργου τέχνης δέν ταυτίζεται, ὅπως νόμιζε ὁ Vischer, πού εἶχε ἀρχίσει νά ἀμφιβάλλει γιὰ τὸν Hegel, μέ τό ὑλικό τοῦ ἔργου, ἀλλὰ εἶναι μιά συνισταμένη τῆς ἐσωτερικῆς δυναμικῆς του, πού ὡς σύνθεση συγγενεῦει μέ τὸν ὑλικό χαρακτήρα. Ὑπάρχει σχετικὴ ἀναλογία πρὸς τὸν διπλό χαρακτήρα τοῦ καντιανοῦ πράγματος, ὡς ἑνὸς ὑπερβατικοῦ πράγματος καθ' ἑαυτό^{49α} καί ἑνὸς ὑποκειμενικά συγκροτούμενου ἀντικειμένου, τοῦ νόμου τῶν φαινομένων του. Πάντως τὰ ἔργα τέχνης εἶναι πράγματα στὸν χῶρο καί τὸν χρόνο· δύσκολο εἶναι νά ἀποφανθεῖ κανεῖς ἂν πρέπει νά θεωρήσει ὡς τέτοια ὑλικά πράγματα καί μερικές ὀριακές μορφές στή μουσικὴ ὅπως ὁ αὐτοσχεδιασμός, πού κάποτε εἶχε ἐξαφανισθεῖ καί ἀργότερα ἀναβίωσε· πολὺ συχνά τό προὔλικό στοιχεῖο τῶν ἔργων τέχνης διαρρηγνύει τὴν ὑλική τους ὑπόσταση. Πολλὰ ὅμως συνηγοροῦν καί στήν πρακτικὴ τοῦ αὐτοσχεδιασμοῦ ὑπὲρ τοῦ ὑλικοῦ του χαρακτήρα: ἡ ἐμφάνιση τῶν ἔργων στὸν ἐμπειρικό χρόνο· ἀκόμη περισσότερο τό γεγονός ὅτι σέ αὐτὰ μπορούμε νά διακρίνουμε ἀντικειμενοποιημένα πρότυπα ἢ δείγματα, συνήθως συμβατικά. Ἐφόσον τὰ ἔργα τέχνης εἶναι λοιπὸν ἔργα, εἶναι πράγματα, ἔχουν ὑλικὴ ὑπόσταση καί ἀντικειμενοποιοῦνται στή βάση τοῦ ἴδιου τους τοῦ μορφολογικοῦ νόμου. Τό γεγονός ὅτι λόγου χάρη ὡς δρᾶμα πρέπει νά θεωροῦμε τὴν παράσταση στό θέατρο καί ὄχι τό τυπωμένο κείμενο, ὅπως καί ὡς μουσικὴ τοὺς ζωντανούς ἤχους καί ὄχι τίς νότες, δείχνει πόσο ἐπισφαλὴς εἶναι ὁ ὑλικὸς χαρακτήρας στήν τέχνη, ἀλλὰ δέν ἀπαλλάσσει τό ἔργο τέχνης ἀπὸ τὴ συμμετοχὴ του στὸν κόσμον τῶν πραγμάτων. Οἱ παρτιτούρες δέν εἶναι ἀπλῶς σχεδὸν πάντοτε καλύτερες ἀπὸ τίς ἐκτελέσεις, ἀλλὰ καί κάτι περισσότερο ἀπὸ ἀπλές ὁδηγίες γι' αὐτές· εἶναι μᾶλλον ἢ ἴδια ἢ ὑπόθεση. Αὐτές οἱ δύο ὑλικές ἔννοιες τοῦ πράγματος δέν εἶναι ἀπολύτως χωρισμένες. Ἡ πραγματοποίηση τῆς μουσικῆς, τουλάχιστον μέχρι πρόσφατα, ἰσοδυναμοῦσε μέ τὴν πιστὴ ἀπόδοση^{49β} τῆς καταγραμμένης ἐκδοχῆς σέ πεντάγραμμο τοῦ μουσικοῦ κειμένου. Ὁ καθορισμός μέσω γραφῆς ἢ φθογγόσημων δέν εἶναι ξένος πρὸς τὴν τέχνη, ἀφοῦ ἔτσι τό ἔργο τέχνης αὐτονομεῖται ἀπὸ τὴ

γένεσή του: αυτό εξηγεί την προτεραιότητα τῶν κειμένων ἔναντι τῆς ἀπόδοσής τους. Τό μή καθορισμένο στήν τέχνη βρίσκεται βέβαια, συνήθως φαινομενικά, πιό κοντά στή μιμητική παρώθηση, ἀλλά τίς πιό πολλές φορές δέν εἶναι ἀνώτερο ἀλλά κατώτερο ἀπό τό καθορισμένο, ἓνα ὑπόλειμμα ξεπερασμένων πρακτικῶν, συχνά ἐπαναστροφικό. Ἡ πιό πρόσφατη ἐξέγερση κατά τοῦ σημειογραφικοῦ καθορισμοῦ τῶν ἔργων μέ τό ἐπιχείρημα ὅτι ἐκπραγματίζει τά μουσικά ἔργα, λόγου χάρη ἡ δυνητική ἀντικατάσταση τῶν μετρημένων σημειογραφικῶν μέ νευματικές-γραφικές ἀπομιμήσεις μουσικῶν δρώμενων, ἐξακολουθεῖ νά ἔχει σημασιοδοτικό χαρακτήρα σέ σύγκριση μέ τά ἴδια τά μουσικά δρώμενα, ἐκπραγματίζει ἓνα παλαιότερο στάδιο ἐξέλιξης. Πάντως αὐτή ἡ ἐξέγερση δύσκολα θά ἐπεκτεινόταν τόσο πολύ, ἂν τό ἔργο τέχνης δέν ἔπασχε ἀπό τήν ἐγγενῆ ὑλικότητά του. Μόνο στενοκέφαλοι καί ἀμετάπειστοι ἀρτίστες θά μπορούσαν νά παραβλέψουν τή συνέργεια τοῦ καλλιτεχνικοῦ ὑλικοῦ χαρακτήρα μέ τόν ἀντίστοιχο κοινωνικό καί κατά συνέπεια τήν ἀναλήθειά του, τή φετιχοποίηση ἐκείνου πού αὐτό καθ' ἑαυτό εἶναι διαδικασία καί ταυτόχρονα στιγμή. Ἡ ἀντικειμενοποίησή του, προϋπόθεση τῆς αἰσθητικῆς αὐτονομίας, σημαίνει καί ἀκαμψία. Ὅσο περισσότερο ἀντικειμενοποιεῖται καί ὀργανώνεται ἡ κοινωνική ἐργασία πού κρύβεται στό ἔργο τέχνης, τόσο πιό ἀκουστά κροταλίζει, κενό καί ξένο πρὸς τόν ἑαυτό του.

Ἡ χειραφέτηση ἀπό τήν ἔννοια τῆς ἁρμονίας ἀποκαλύπτεται ὡς ἐπανάσταση κατά τῆς φαινομενικότητας: ἡ κατασκευή ἐνυπάρχει ταυτολογικά στήν ἔκφραση, εἶναι ὁ ἀντίθετος πόλος τῆς. Ἀλλά ἡ ἐξέγερση κατά τῆς φαινομενικότητας δέν γίνεται ὑπέρ τοῦ στοιχείου τοῦ παιγνιδιοῦ, ὅπως νόμιζε ὁ Benjamin, μολονότι εἶναι φανερός ὁ παιγνιδιστικός χαρακτήρας, λόγου χάρη στίς ἀνακατατάξεις στοιχείων στή θέση πλασματικῶν ἐξελίξεων. Συνολικά, ἡ κρίση τῆς φαινομενικότητας θά ἐπεκταθεῖ ἀσφαλῶς καί στό πεδίο τοῦ παιγνιδιοῦ: ὅ,τι ἰσχύει γιά τήν ἁρμονία πού δημιουργεῖ ἡ φαινομενικότητα θά ἰσχύσει καί γιά τήν ἀθωότητα τοῦ παιγνιδιοῦ. Ἡ τέχνη πού ἀναζητεῖ στό παιγνίδι τή σωτηρία τῆς ἀπό τή φαινομενικότητα περνᾷ στίς γραμμές τοῦ ἀθλητισμοῦ. Τό βάθος τῆς κρίσης τῆς φαινομενικότητας φαίνεται ἀπό τό γεγονός ὅτι ἔχει προσβάλει καί τή

μουσική πού ἐκ πρώτης ὄψεως δέν συμπαθεῖ τό στοιχεῖο τῆς ψευδαίσθησης. Σέ αὐτή τή μουσική ἐξαφανίζονται σιγά σιγά τά πλασματικά στοιχεῖα ἀκόμη καί στή μετουσιωμένη τους μορφή: ὄχι μόνον ἡ ἐκφραση ἀνύπαρκτων συναισθημάτων, ἀλλά καί ἀνάλογα δομικά στοιχεῖα, ὅπως τό πλασματικό στοιχεῖο τῆς ὁλότητας, ἡ ὁποία ἔχει ἀποκαλυφθεῖ ὡς μή πραγματοποιήσιμη. Στή μεγάλη μουσική ὅπως αὐτή τοῦ Beethoven, πιθανῶς ὅμως καί πέρα ἀπό κάθε χρονική τέχνη,⁴⁹ τά λεγόμενα πρωτογενῆ στοιχεῖα, τά ὁποία ἀνακαλύπτει ἡ ἀνάλυση, εἶναι συχνά μεγαλοπρεπῶς ἀσήμαντα. Μόνον ὅταν πλησιάζουν ὡς ἀσύμπτωτα τό μηδέν, συγχωνεύονται ὡς καθαρό γίγνεσθαι στό ὅλον. Ὡς ξεχωριστά μέρη ὅμως θέλουν συνεχῶς νά εἶναι κάτι: μοτίβο ἢ θέμα. Ἡ ἐγγενῆς μηδαμινότητα τῶν στοιχειωδῶν γνωρισμάτων τους ἔλκει τήν ἄρτια τέχνη πρὸς τά κάτω, πρὸς τό ἄμορφο· αὐτή ἡ βαρύτητα μεγαλώνει ὅσο αὐξάνεται ὁ βαθμός ὀργάνωσης τῆς τέχνης. Μόνο τό ἄμορφο κάνει τό ἔργο τέχνης ἱκανό νά ἀρτιωθεῖ-ἐνοποιηθεῖ. Μέ τήν τελείωση, τήν ἀπομάκρυνση τῆς ἀδιαμόρφωτης φύσης, ἐπανέρχεται τό φυσικό στοιχεῖο, αὐτό πού δέν ἔχει διαμορφωθεῖ καί ἀρθρωθεῖ ἀκόμη. Ὅταν κοιτάζει κανεῖς τά ἔργα ἀπό πολύ κοντά, τά πιό ἀντικειμενοποιημένα μεταμορφώνονται σέ μυρμηγκιές, τά κείμενα ἀποσυντίθενται στίς λέξεις τους. Ὅταν νομίζουμε ὅτι πιάσαμε τίς λεπτομέρειες ἑνός ἔργου, αὐτές διαλύονται μέσα στήν ἀοριστία καί τήν ἀδιαφοροποίητη ἀμορφία: τόσο πολύ εἶναι διαμεσολαβημένες. Ἔτσι ἐκδηλώνεται ἡ αἰσθητική φαινομενικότητα στή δομή τῶν ἔργων τέχνης. Τό ἐπιμέρους, τό ζωτικό τους στοιχεῖο, ἐξανεμίζεται, κάτω ἀπό τή λεπτολογική ματιά ἐξατμίζεται ἡ συγκεκριμένη του πραγματικότητα. Ἡ διαδικασία, πού σέ κάθε ἔργο παγιώνεται σέ μιὰ ἀντικειμενική μορφή, ἀντιστέκεται στόν καθορισμό του σέ αὐτό ἐδῶ [τόδε τι] καί διαλυόμενη ἐπιστρέφει στήν ἀφετηρία της. Ἡ ἀξίωση ἀντικειμενοποίησης τῶν ἔργων τέχνης ματαιώνεται ἀπό τά ἴδια τά ἔργα. Τόσο βαθιά ἔχει ἐνσταχθεῖ τό στοιχεῖο τῆς ψευδαίσθησης στά ἔργα τέχνης, ἀκόμη καί στά μή ἀπεικονιστικά. Ἡ ἀλήθεια τῶν ἔργων τέχνης ἐξαρτᾶται ἀπό τήν ἱκανότητά τους νά ἀπορροφήσουν ὅ,τι δέν ταυτίζεται μέ τήν ἔννοια καί σύμφωνα μέ τά μέτρα της εἶναι τυχαῖο στήν ἐσωτερική ἀναγκαιότητα τῶν ἔργων. Ἡ σκοπιμότητά τους χρειάζεται τό μή σκόπιμο. Ἔτσι μέσα στή συνέπειά τους εἰσχωρεῖ ἓνα στοιχεῖο ψευδαίσθησης· φαινομενικότητα εἶναι ἀκόμη καί ἡ λο-

γική τους. Για νά διατηρηθεῖ ἡ σκοπιμότητά της πρέπει νά ἀνασταλεῖ ἀπό τό ἄλλο της. Ὁ Nietzsche τό ἔθιξε μέ τήν ἀσφαλῶς προβληματική πρότασή του ὅτι στό ἔργο τέχνης ὅλα θά μπορούσαν κάλλιστα νά εἶναι διαφορετικά· αὐτή ἡ ἰδέα ἰσχύει μᾶλλον μόνο στό πλαίσιο ἑνός καθιερωμένου ἰδιώματος, ἑνός «ὕφους», τό ὁποῖο ἐγγυᾶται ἓνα φάσμα δυνατοτήτων παραλλαγῆς. Ὅταν ὅμως ἡ ἐσωτερική ἐνότητα τῶν ἔργων δέν μπορεῖ νά θεωρηθεῖ σοβαρή, ἡ φαινομενικότητα τά προλαμβάνει ἀκόμη καί ἐκεῖ ὅπου πιστεύουν πῶς εἶναι ἰδιαίτερα προστατευμένα ἀπό τόν κίνδυνο τῆς φαινομενικότητας. Ἀποδεικνύουν τήν ἀναλήθεια τῆς ἐνότητάς τους διαψεύδοντας τήν ἀντικειμενικότητα πού παράγουν. Αἰσθητική φαινομενικότητα εἶναι τά ἴδια τά ἔργα καί ὄχι ἀπλῶς οἱ ψευδαισθήσεις πού προκαλοῦν. Ἡ ψευδαίσθηση τῶν ἔργων τέχνης μεταφράζεται στήν ἀξίωσή τους νά εἶναι ἓνα ὅλον. Ὁ αἰσθητικός νομιναλισμός κατέληξε στήν κρίση τῆς φαινομενικότητας, ἐφόσον τό ἔργο τέχνης θέλει νά εἶναι οὐσιῶδες ὑπό τήν ἐμφαντική ἐννοια τοῦ ὄρου. Ἡ εὐαισθησία στή φαινομενικότητα προέρχεται ἀπό τό ἴδιο τό ἔργο τέχνης. Κάθε στοιχεῖο αἰσθητικῆς φαινομενικότητας συνεπάγεται σήμερα αἰσθητικές ἀσυμφωνίες, ἀντιφάσεις ἀνάμεσα σέ αὐτό πού ἐμφανίζεται πῶς εἶναι τό ἔργο τέχνης καί σέ αὐτό πού εἶναι. Ἡ παρουσία του ἐγείρει τήν ἀξίωση νά θεωρηθεῖ οὐσιῶδες. Τήν ἱκανοποιεῖ μόνον ἀρνητικά, ἀλλά στή θετικότητα τῆς ἴδιας του τῆς παρουσίας ὑπάρχει πάντοτε ἡ χειρονομία τοῦ «περισσότερου», ἓνα πάθος ἀπό τό ὁποῖο δέν μπορεῖ νά ἀπαλλαγεῖ οὔτε τό ριζικά νηφάλιο ἔργο. Ἄν τό ἐρώτημα ἀναφορικά μέ τό μέλλον τῆς τέχνης δέν ἦταν ἄγονο καθῶς καί ὑποπτο γιά τεχνοκρατικές τάσεις, θά ἔλεγε κανεῖς ὅτι καταλήγει στό ἐρώτημα ἂν ἡ τέχνη μπορεῖ νά ζήσει καί μετά τό τέλος τῆς φαινομενικότητας. Μιά χαρακτηριστική ἐνδειξη τῆς κρίσης τῆς φαινομενικότητας ἦταν ἡ τετριμμένη ἐξέγερση κατά τῆς ἱστορικῆς ἐνδυμασίας στό θέατρο: ὁ Ἄμλετ μέ φράκο, ὁ Λόεγκριν χωρίς κύκνο. Ἡ ἀντίσταση δέν ἀφοροῦσε ἴσως τόσο πολύ τήν προσβολή τοῦ κυρίαρχου ρεαλιστικοῦ φρονήματος ἐκ μέρους τῶν ἔργων τέχνης ὅσο κυρίως τίς ἐνύπαρκτες εἰκόνες, τίς ὁποῖες τά ἔργα δέν μπορούσαν πιά νά ἀνεχθοῦν. Ἡ ἀρχή τῆς Ἀναζήτησης τοῦ χαμένου χρόνου τοῦ Proust πρέπει νά ἐρμηνευθεῖ ὡς μιά ἀπόπειρα τοῦ συγγραφέα νά ἐξαπατήσει τόν χαρακτήρα φαινομενικότητας: νά ὁδηγήσει τόν ἀναγνώστη στή μονάδα (Monade) τοῦ ἔργου

τέχνης μέ απαραίτητο τρόπο, χωρίς νά θέσει μέ τή βία τό ἐσωτερικό πλαίσιο τῆς μορφῆς του καί χωρίς νά ὑποκρίνεται ὅτι εἶναι ἓνας πανταχοῦ παρών καί παντογνώστης ἀφηγητής. Τό πρόβλημα ἑνός συγγραφέα, πῶς νά ἀρχίσει καί πῶς νά κλείσει τό ἔργο, παραπέμπει στή δυνατότητα μιᾶς γενικότερης καί ταυτόχρονα θεματικῆς μορφολογίας τῆς αἰσθητικῆς, πού θά ἔπρεπε νά πραγματεύεται καί κατηγορίες ὅπως ἡ συνέχιση, ἡ ἀντίθεση, ἡ μετάβαση, ἡ ἀνάπτυξη καί ὁ «κόμβος», καθῶς καί τό ἐρώτημα ἂν σήμερα πρέπει νά βρίσκονται ὅλα σέ ἴση ἀπόσταση ἀπό τό κέντρο ἢ νά ποικίλλει ἡ πυκνότητά τους. Τόν δέκατο ἑνατο αἰῶνα ἡ αἰσθητική φαινομενικότητα εἶχε λάβει διαστάσεις φαντασμαγορίας. Τά ἔργα τέχνης ἀπάλειφαν τά ἴχνη τῆς παραγωγῆς τους, ἴσως ἐπειδή τό προελαῦνον πνεῦμα τοῦ θετικισμοῦ μεταδιδόταν στήν τέχνη, καθόσον ἡ ἴδια ὀφείλε νά εἶναι δεδομένο γεγονός, ἐνῶ ντρεπόταν γιά ὅτιδήποτε θά μπορούσε νά ἀποκαλύψει τόν διαμεσολαβημένο χαρακτήρα τῆς κοντινῆς ἀμεσότητάς της.⁵⁰ Αὐτή τήν τάση ἀκολουθοῦσαν τά ἔργα ἀκόμη καί κατά τή νεωτερικότητα. Ὁ χαρακτήρας φαινομενικότητάς τους ἐνισχύθηκε φθάνοντας στό ἀπόλυτο· αὐτό κρύβει ὁ ἐγγελιανός ὄρος θρησκεία τῆς τέχνης, πού τό ἔργο τοῦ ὁπαδοῦ τοῦ Schopenhauer, τοῦ Richard Wagner, τόν πῆρε κατά λέξη. Ἡ αἰσθητική νεωτερικότητα ἐξεγέρθηκε στή συνέχεια κατά τῆς φαινομενικότητας τῆς φαινομενικότητας ὑποστηρίζοντας ὅτι εἶναι ἀνύπαρκτη. Σέ αὐτό συγκλίνουν ὅλες οἱ προσπάθειες πού ἀποβλέπουν στή διάτρηση τοῦ ἐρμητικοῦ πλαισίου τῶν ἔργων μέσω ἀπροκάλυπτων παρεμβάσεων, στήν ἀπελευθέρωση τῆς παραγωγῆς μέσα στό προϊόν καί, ὥς ἓνα βαθμό, στήν ἀνάδειξη τῆς παραγωγικῆς διαδικασίας στή θέση τοῦ ἀποτελέσματός της· ἐξάλλου μιᾶ τέτοια παρέμβαση δέν ἦταν τόσο ξένη στούς μεγάλους ἐκπροσώπους τῆς ἐποχῆς τοῦ ἰδεαλισμοῦ. Ἡ φαντασμαγορική πλευρά τῶν ἔργων τέχνης, πού τά ἔκανε ἀκαταμάχητα, ἔγινε ὑποπτη γιά τά ἴδια, καί μάλιστα πρὶν ἀπό τά λεγόμενα νεοαντικειμενικά ρεύματα, τόν λειτουργισμό· ἐξίσου ὑποπτη ἔγινε καί στίς συνήθεις μορφές ὅπως τό μυθιστόρημα, ὅπου ἡ ψευδαίσθηση τύπου πανοράματος,^{50α} ἡ πλασματική πανταχοῦ παρουσία τοῦ ἀφηγητῆ, ἐνώνεται μέ τήν ἀξίωση ἑνός ἐξωπραγματικοῦ πού ἐμφανίζεται πότε ὡς πραγματικότητα καί πότε ὡς ἐπινόηση. Οἱ δύο ἀντίποδες, ὁ George καί ὁ Karl Kraus, ἀπέρριψαν αὐτή τήν ἀξίωση, ἀλλά καί τό σχολιαστικό σπάσιμο τοῦ καθαροῦ

μορφολογικού πλαισίου της από τούς μυθιστοριογράφους Proust και Gide δείχνει την ίδια δυσφορία πού προκαλεί αυτή ή κρίση και πού δέν πρέπει νά αποδοθεῖ ἀπλῶς σέ ἓνα γενικό, ἀντιρομαντικό κλίμα τῆς ἐποχῆς. Ἡ φαντασμαγορική πλευρά, πού μέ τεχνολογικά μέσα ἐνισχύει τήν ψευδαίσθηση τοῦ εἶναι καθ' ἑαυτό, τῆς οὐσίας τῶν ἔργων, θά μπορούσε μᾶλλον νά ἐρμηνευθεῖ ὡς ἀντίπαλος τοῦ ρομαντικοῦ ἔργου τέχνης, τό ὁποῖο μέ τή χρήση εἰρωνείας σαμποτάρει ἐξαρχῆς τή φαντασμαγορική πλευρά. Ἡ ἴδια προκαλεῖ πλέον ἀμηχανία, διότι τό ἄρρηκτο εἶναι καθ' ἑαυτό, πού τό καθαρό ἔργο τέχνης ποθεῖ μέ λαχτάρα, δέν συμβιβάζεται μέ τόν ὀρισμό του ὡς φτιαγμένου ἀπό ἀνθρώπους καί κατά συνέπεια ἀργίον ἀναμεμειγμένου μέ τόν κόσμο τῶν πραγμάτων. Ἡ διαλεκτική τῆς μοντέρνας τέχνης εἶναι σέ μεγάλη ἔκταση τέτοια πού ἡ τέχνη θέλει νά ἀποβάλλει τόν χαρακτήρα φαινομενικότητας ὅπως ἓνα ζῶο τό φυτρωμένο του κέρατο. Οἱ ἀπορίες στίς ὁποῖες ἔχει περιέλθει ἡ ἱστορική κίνηση τῆς τέχνης ρίχνουν τή σκιά τους πάνω στή δυνατότητα ὑπαρξης τῆς τέχνης συνολικά. Στήν ἐξέγερση κατά τῆς φαινομενικότητας συμμετεῖχαν καί ἀντιρεαλιστικά ρεύματα ὅπως ὁ ἐξπρεσσιονισμός, ὁ ὁποῖος, ἐνῶ ἐναντιωνόταν στήν ἀπεικόνιση τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου, ἐπιδίωκε τήν ἀπροσποίητη ἐκδήλωση πραγματικῶν ψυχικῶν καταστάσεων καί πλησίαζε πρὸς τό ψυχογράφημα. Ἀλλά ὡς ἐπακόλουθο αὐτῆς τῆς ἐξέγερσης τά ἔργα τέχνης διατρέχουν τόν κίνδυνο νά ἐπαναστραφοῦν στό ἐπίπεδο τῆς ἀπλῆς ὑλικότητας, τιμωρούμενα τρόπον τινά γιά τήν ὕβρη τους, τήν ἀξίωση νά εἶναι κάτι περισσότερο ἀπό τέχνη. Ἡ πρόσφατη, συνήθως παιδαριωδῶς ἀδαῆς προσπάθεια ψευδομορφικῆς ἀπομίμησης τῆς ἐπιστήμης εἶναι ἓνα χειροπιαστό σύμπτωμα αὐτῆς τῆς ὑποπλασίας. Πολλά προϊόντα τῆς σημερινῆς μουσικῆς καί ζωγραφικῆς, παρ' ὅλον τόν μῆ ρεαλιστικό τους χαρακτήρα καί τήν ἀπόστασή τους ἀπό τό στοιχεῖο τῆς ἔκφρασης, θά μπορούσαν νά ὑπαχθοῦν στήν ἔννοια ἑνός δευτέρου νατουραλισμοῦ. Ὡμά φυσικοεπιστημονικές διαδικασίες μεταχείρισης τοῦ ὑλικοῦ, μετρήσιμες σχέσεις ἢ ἀναλογίες μεταξύ τῶν παραμέτρων, ἀπωθοῦν ἀνίσχυρα τήν αἰσθητική φαινομενικότητα, τήν ἀλήθεια γιά τόν τεχνητό τους χαρακτήρα, ὁ ὁποῖος, καθὼς ἐξαφανίσθηκε μέσα στό πλαίσιο αὐτονομίας τῶν ἔργων, ἄφησε πίσω του τήν «αὔρα» ὡς ἀντανάκλαση τοῦ ἀνθρώπινου στοιχείου πού ἀντικειμενοποιεῖται σέ αὐτά. Ἡ ἀλλεργία ἀπέναντι στήν αὔρα,

ἀπὸ τὴν ὁποία καμμιά τέχνη δέν μπορεῖ σήμερα νά γλυτώσει, δέν μπορεῖ νά διαχωρισθεῖ ἀπὸ τὴν ἐκδηλωνόμενη ἔλλειψη ἀνθρωπιᾶς. Μιά τέτοια ἐκ νέου ἐκπραγμάτιση, ἡ ἐπαναστροφή τῶν ἔργων τέχνης στὴ βάρβαρη κυριολεξία τῶν αἰσθητικῶν δεδομένων, καί ἡ φαντασμαγορική ἐνοχή ἀλληλοδιαπλέκονται ἀξεδιάλυτα. Μόλις τὸ ἔργο τέχνης ἀρχίσει νά ἀνησυχεῖ τόσο φανατικά γιὰ τὴν καθαρότητά του, ὥστε νά χάνει τὴν ἐμπιστοσύνη του σέ αὐτὴ καί νά ἀναποδογυρίζει πρὸς τὰ ἔξω ὅ,τι δέν μπορεῖ πιά νά μετουσιώσῃ σέ τέχνη, τὸν καμβά ἢ τὸ ἀπλό ἡχητικό ὑλικό, γίνεται ἐχθρὸς τοῦ ἑαυτοῦ του, ἄμεση καί ψευδὴς προέκταση τῆς σκόπιμης ὀρθολογικότητος. Αὐτὴ ἡ τάση κατέληξε στὰ χάπενινγκ. Τό θεμιτό στοιχεῖο τῆς ἐξέγερσης κατὰ τῆς φαινομενικότητος ὡς ψευδαίσθησης καί τὸ στοιχεῖο ἀνταπάτης τῆς ἴδιας, ἡ ἐλπίδα ὅτι ἡ αἰσθητικὴ φαινομενικότητα μπορεῖ νά βγάλει τὸν ἑαυτό της ἀπὸ τὸ τέλμα ἀρπαζόμενη ἀπὸ τὰ μαλλιά της, συνδέονται ὁμῶς μεταξύ τους. Προφανῶς ὁ ἐνύπαρκτος χαρακτήρας φαινομενικότητος τῶν ἔργων δέν μπορεῖ νά ἀπελευθερωθεῖ ἀπὸ μιὰ δόση, ἔστω λανθάνουσας, ἀπομίμησης τῆς πραγματικότητος καί κατὰ προέκταση ἀπὸ τὸ στοιχεῖο τῆς ψευδαίσθησης, καθὼς ὅ,τι σχετικὸ μέ τὴ μορφή καί τὰ ὑλικά, μέ τὸ πνεῦμα καί τὴν ὕλη, περιέχουν τὰ ἔργα τέχνης ἔχει μεταναστεύσει ἀπὸ τὴν πραγματικότητα στὰ ἔργα τέχνης, ὅπου ἔπαψε νά εἶναι πραγματικό: ὅ,τι καί ἂν εἶναι κατὰ τὰ ἄλλα, γίνεται πάντοτε καί ὁμοίωμα τῆς πραγματικότητος. Ἀκόμη καί τὸ πιὸ καθαρὸ αἰσθητικὸ γνῶρισμα, τὸ φανέρωμα, σχετίζεται ἄμεσα μέ τὴν πραγματικότητα, ὡς καθορισμένη ἄρνησή της. Ἡ διαφορὰ τῶν ἔργων τέχνης ἀπὸ τὸν ἐμπειρικό κόσμον, ὁ χαρακτήρας φαινομενικότητός τους, συγκροτεῖται σέ σχέση μέ τὴν πραγματικότητα καί, σύμφωνα μέ τὴν τάση της, ἐναντίον τῆς πραγματικότητος. Ἄν τὰ ἔργα τέχνης, ἀνταποκρινόμενα στὴν ἐννοιά τους, ἤθελαν νά ἐξαλείψουν ἀπολύτως αὐτὴ τὴν ἀναφορά τους στὴν πραγματικότητα, θά ἐξάλειφαν τὴν ἴδια τους τὴν προϋπόθεση. Ἡ τέχνη εἶναι κάτι πολὺ ἀκανθῶδες καί δύσκολο, καθὼς μάλιστα γιὰ νά ἀνταποκριθεῖ στὴν ἐννοιά της πρέπει νά τὴν ὑπερβεῖ, ἐνῶ ὅπου μοιάζει μέ στοιχεῖα τῆς πραγματικότητος προσαρμόζεται στὴν ἐκπραγμάτιση, ἐναντίον τῆς ὁποίας διαμαρτύρεται: ἡ δέσμευση (στράτευση) κάνει ἀναπόφευκτα αἰσθητικές ὑποχωρήσεις. Ὁ ἄφατος χαρακτήρας τῆς ψευδαίσθησης δέν ἐπιτρέπει νά λυθεῖ ἡ ἀντινομία τῆς αἰσθητικῆς φαινομενικότητος

σέ μιά έννοια απόλυτου φανερώματος. Ἡ φαινομενικότητα πού ἀναγγέλλει τό ἄφατο τῆς ψευδαίσθησης δέν προσδίδει στά ἔργα τέχνης κυριολεκτικά τόν χαρακτήρα ἐπιφανείων, ὅσο δύσκολο καί ἂν εἶναι γιά τή γνήσια αἰσθητική ἐμπειρία νά μὴν πιστέψει ὅτι στά αὐθεντικά ἔργα τέχνης τό ἀπόλυτο εἶναι παρόν. Εἶναι χαρακτηριστικό τῶν μεγάλων ἔργων νά καλλιερگوῦν αὐτή τήν πεποίθηση. Αὐτό πού τούς ἐπιτρέπει νά ξεδιπλώνουν τήν ἀλήθεια εἶναι ταυτόχρονα τό βαρὺ ἁμάρτημά τους, ἀπὸ τό ὁποῖο ἡ τέχνη δέν μπορεῖ νά ἀπαλλάξει τόν ἑαυτό της. Ἐξακολουθεῖ νά φέρει πάνω της αὐτό τό ἁμάρτημα, διότι συμπεριφέρεται σάν νά τῆς ἔχει δοθεῖ ἄφεση. – Τό γεγονός ὅτι παρ' ὅλα αὐτά παραμένει δυσάρεστο νά φέρει πάνω της ἓνα οὐράνιο ὑπόλειμμα φαινομενικότητας δέν μπορεῖ νά διαχωρισθεῖ ἀπὸ τό ἄλλο γεγονός, ὅτι καί ἔργα πού ἀπορρίπτουν τή φαινομενικότητα δέν ἔχουν τή δυνατότητα νά ἀσκήσουν ἐκείνη τήν ἐπίδραση πού ἀρχικά, στὸν ντανταϊσμό, εἶχε ἐμπνεύσει τήν ἀντίληψη ἡ ὁποία στρεφόταν κατὰ τῆς φαινομενικότητας. Ἡ ἴδια ἡ μιμητική συμπεριφορά, μέ τήν ὁποία τὰ ἐρμητικά ἔργα στρέφονται ἐναντίον τοῦ ἀστικοῦ εἶναι δι' ἄλλο, εἶναι συνένοχη ἐπειδὴ δίνει τήν ψευδῇ ἐντύπωση ὅτι ἀντιπροσωπεύει τό καθαρὸ εἶναι καθ' ἑαυτό, μιά φαινομενικότητα τήν ὁποία δέν μπορεῖ νά ἀποφύγει οὔτε ἓνα ἔργο τέχνης πού τήν καταστρέφει. Ἄν δέν φοβόταν κανεὶς μὴν παρερμηνευθεῖ ὡς ἰδεαλιστής, θά μπορούσε νά πεῖ ὅτι ὁ νόμος κάθε ἔργου τέχνης εἶναι ὅτι ὀφείλει νά γίνει ὅμοιο μέ τό ἀντικειμενικὸ ἰδανικὸ του, πού δέν εἶναι ὅπωςδήποτε τό ἰδανικὸ τοῦ καλλιτέχνη· αὐτὴ ἡ ἀντίληψη πρέπει νά βρίσκεται πολὺ κοντὰ στὴν αἰσθητικὴ νομοτέλεια. Ἡ μίμηση τῶν ἔργων τέχνης εἶναι ἡ ὁμοιότητα μέ τόν ἑαυτό τους. Αὐτὸς ὁ νόμος, μονοσήμαντος ἢ πολυσήμαντος, καθιερώνεται ἀπὸ τὴν ἀφετηρία κάθε ἔργου τέχνης· ὅλα τὰ ἔργα εἶναι ἀπὸ τὴ σύστασή τους ὑποχρεωμένα νά τὸν τηροῦν. Αὐτό διαχωρίζει τίς αἰσθητικὲς εἰκόνες ἀπὸ τίς εἰκόνες λατρείας. Ἡ αὐτονομία τῶν ἔργων τέχνης δέν τούς ἐπιτρέπει νά δεχθοῦν μέσα τους τό ἀπόλυτο σάν νά ἦταν σύμβολα. Οἱ αἰσθητικὲς εἰκόνες ὑπόκεινται στὴν ἀπαγόρευση τῶν εἰκόνων. Κατ' αὐτὰ ἡ αἰσθητικὴ φαινομενικότητα καί ἐπιπλέον ἡ ἀνώτατη συνέπειά της στό ἐρμητικὸ ἔργο εἶναι ἀκριβῶς ἡ ἀλήθεια. Τὰ ἐρμητικά ἔργα δέν ἐμφανίζουν τό ὑπερβατικὸ γι' αὐτὰ ὡς ὑπαρξὴ σέ μιά ἀνώτερη περιοχὴ, ἀλλὰ, ὄντας ἀνίσχυρα καί περιττά στὸν ἐμπειρικὸ κόσμο, τονίζουν ἐπιπλέον τήν

ἀδυναμία τοῦ πνευματικοῦ τους περιεχομένου. Ἡ αὐτοπροαίρετη ἀπομόνωση τοῦ καλλιτέχνη, στήν προγραφή τῆς ὁποίας οἱ καθοδηγούμενοι τῶν δημοκρατικῶν χωρῶν συμφωνοῦν μέ τούς ἡγέτες τῶν ὀλοκληρωτικῶν, μέ τήν ἀπαρέγκλιτη ἐμμονή στή μιμητική παρῶθηση πού τείνει πρός τήν ταυτότητα μέ τόν ἑαυτό, ἔχει μιᾶ ἐξόχως διαφωτιστική λειτουργία· ἡ λόξα της (spleen)^{50β} εἶναι πιό ὀρθή συνείδηση ἀπό τίς διδασκαλίες γιά τό στρατευμένο ἢ διδακτικό ἔργο τέχνης, πού ὁ ἐπαναστροφικός τους χαρακτήρας εἶναι σχεδόν παντοῦ κατάφωρος στή μωρία καί τόν τετριμμένο χαρακτήρα τῶν σοφῶν διδαγμάτων πού δῆθεν μεταδίδουν. Γιαυτό ἡ ριζικά μοντέρνα τέχνη, παρά τίς καταδίκες πού μέ συνοπτικές διαδικασίες ἐκδίδουν παντοῦ σέ βάρος τους οἱ πολιτικά ἐνδιαφερόμενοι, μπορεῖ νά λέγεται προηγμένη, ὄχι μόνο ὡς πρός τίς τεχνικές πού ἀναπτύσσει, ἀλλά καί ὡς πρός τό περιεχόμενο ἀλήθειας τῶν ἔργων της. Αὐτό ὁμως πού κάνει τά ὑπαρκτά ἔργα τέχνης νά εἶναι κάτι περισσότερο ἀπό ὑπαρξη δέν εἶναι καί πάλι κάτι ὑπαρκτό, ἀλλά ἡ γλώσσα τους. Τά αὐθεντικά ἔργα μιλοῦν ἀκόμη καί ὅταν ἀρνοῦνται κάθε φαινομενικότητα, ἀπό τή φαντασμαγορική ψευδαίσθηση μέχρι τήν τελευταία πνοή αὖρας. Ἡ προσπάθεια ἀποκαθαρισμοῦ τους ἀπό αὐτό πού μέσα ἀπό τά ἔργα λείει ἀπλῶς ἡ τυχαία ὑποκειμενικότητα κάνει τήν ἴδια τους τή γλώσσα ἀκόμη πιό πλαστικά ἀνάγλυφη. Αὕτῃ ἐννοεῖ ὁ ὅρος ἔκφραση τῶν ἔργων τέχνης. Δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι ἐκεῖ ὅπου ἔχει τήν πιό μακρόχρονη καί τήν πιό ἐμφαντική ἐφαρμογή, ὡς τεχνικός ὅρος μουσικῆς ἀγωγῆς, δέν ἀπαιτεῖ κάτι εἰδικά ἐκφραζόμενο, δέν ἔχει εἰδικό ψυχικό περιεχόμενο. Ἄν ὄχι, τότε τό *espressivo* θά μπορούσε νά ἀντικαθίσταται μέ χαρακτηρισμούς τῶν ἐκάστοτε ψυχικῶν διαθέσεων πού θά ἔπρεπε νά ἐκφραστοῦν. Μιά τέτοια ἀπόπειρα ἔκανε ὁ συνθέτης Arthur Schnabel, ἀλλά αὕτῃ ἡ ἰδέα δέν μπορούσε νά πραγματοποιηθεῖ.

Κανένα ἔργο τέχνης δέν διαθέτει πλήρη ἐνότητα, τό καθένα πρέπει νά κάνει πῶς τήν ἔχει ἐπιτύχει καί ἔτσι ἔρχεται σέ σύγκρουση μέ τόν ἑαυτό του. Ἀντιμέτωπη μέ τήν ἀνταγωνιστική πραγματικότητα, ἡ αἰσθητική ἐνότητα, πού ἀντιτίθεται σέ αὕτῃ, γίνεται κατ' ἐπίφαση καί ἐσωτερική. Ἡ πλήρης διαμόρφωση τῶν ἔργων τέχνης καταλήγει στή φαινομενικότητα, ὅτι ἡ ζωή τους εἶναι δῆθεν ἓνα καί τό αὐτό μέ τή ζωή τῶν στοιχείων τους, ἀλλά αὐτά φέρνουν στά ἔργα τήν ἑτερογένεια, καί ἡ φαινομενικότητα γίνεται ψευδής. Κάθε βαθύ-

τερη ανάλυση αποκαλύπτει πλασματικά μεγέθη στην αισθητική ενότητα, καθώς άλλοτε τά μέρη δέν απαρτίζουν ακούσια μία τέτοια ενότητα, ή οποία απλώς επιβάλλεται σέ αὐτά, καί άλλοτε τά στοιχεία εἶναι ἐκ τῶν προτέρων κομμένα καί ραμμένα στά μέτρα τῆς ενότητας, δηλαδή δέν εἶναι καὶν πραγματικά δυναμικά στοιχεία τοῦ ὅλου. Τά πολλά μέσα στά ἔργα τέχνης δέν εἶναι πιά αὐτό πού ἦταν, ἀλλά μέ τήν ἐνσωμάτωσή τους στά ἔργα ὑφίσταται εἰδική προετοιμασία· αὐτό καταδικάζει τήν αισθητική συμφιλίωση νά εἶναι αισθητικά ἀβάσιμη. Τό ἔργο τέχνης δέν εἶναι φαινομενικότητα μόνον ὡς ἀντίθεση πρὸς τήν ὑπαρξη, ἀλλά καί ἀπέναντι σέ αὐτό πού θέλει ἀπό τόν ἑαυτό του. Φέρει τή σφραγίδα τῆς ἐσωτερικῆς ἀσυμφωνίας. Τά ἔργα τέχνης αὐτοχειροτονοῦνται ὡς εἶναι καθ' ἑαυτό στηριζόμενα στή νοηματική τους συνοχή. Αὕτη εἶναι τό ὄργανο τῆς φαινομενικότητάς τους. Καθώς ὅμως τό νόημα ἐνοποιεῖ τό ἔργο, ἐμφανίζεται ἀπό τό ἴδιο ὡς παρόν, ἐνῶ στήν πραγματικότητα δέν εἶναι. Τό νόημα πού πραγματοποιεῖ τή φαινομενικότητα εἶναι τό κορυφαῖο ἀπό ὅσα συμμετέχουν στόν χαρακτήρα φαινομενικότητας. Παραταῦτα ή φαινομενικότητα τοῦ νοήματος δέν εἶναι τό μοναδικό του γνώρισμα, διότι τό νόημα ἐνός ἔργου τέχνης εἶναι ἐπίσης ή οὐσία πού κρύβεται μέσα στήν ἐμπειρική πραγματικότητα· αὐτό καλεῖ νά παρουσιασθεῖ ἐκεῖνο πού τό φαινόμενο συνήθως δέν τό δείχνει. Ἡ ὀργάνωση τοῦ ἔργου τέχνης, ή διάταξη τῶν στοιχείων του ἔτσι ὥστε νά μιλοῦν μέσα ἀπό τίς σχέσεις τους, ἐξυπηρετεῖ αὐτόν τόν σκοπό, καί εἶναι δύσκολο νά τόν διαχωρίσει κανεῖς μέ τήν κριτική μήλη τόσο καθαρά ἀπό τό καταφατικό, τήν ὑποτιθέμενη πραγματικότητα τοῦ νοήματος, ὅπως θά ἐπιθυμοῦσε ή φιλοσοφική ἐννοιολογική κατασκευή. Ἀκόμη καί ὅταν ή τέχνη, πού ἀναγκάζει τήν κρυμμένη οὐσία νά παρουσιασθεῖ, τήν κατηγορεῖ ὡς κακή κατάσταση τῶν πραγμάτων, μαζί μέ αὕτη τήν ἄρνηση τίθεται, ὡς μέτρο της, μία ἀποῦσα οὐσία, ή δυνατότητα· νόημα ἐνυπάρχει καί στήν ἄρνηση τοῦ νοήματος. Τό γεγονός ὅτι τό νόημα, ὅποτεδήποτε φανερώνεται στό ἔργο τέχνης, συνοδεύεται ἀπό τή φαινομενικότητα προσδίδει σέ ὅλη τήν τέχνη τή λυπημένη της ἔκφραση· πονάει τόσο περισσότερο ὅσο πιά τέλεια ή ἐπιτυχής συνοχή ὑποβάλλει τήν ἰδέα τοῦ νοήματος· ή λύπη ἐνισχύεται ἀπό τό «ὦ, νά μπορούσε νά ἦταν ἔτσι!». Εἶναι ή σκιά τοῦ ἑτερογενοῦς ὡς πρὸς κάθε μορφή, τό ὅποιο ή ἴδια προσπαθεῖ νά ἐξορίσει: τῆς ἀπλῆς ὑπαρξης. Στά εὐτυχῆ ἔργα ή λί-

πη προκαταλαμβάνει την ἄρνηση τοῦ νοήματος στά κλονισμένα· εἶναι ἡ ἄλλη ὄψη τῆς λαχτάρας. Μέσα ἀπό τά ἔργα τέχνης βγαίνει φωτεινή ἡ ρήση χωρίς λόγια ὅτι δῆθεν ὑπάρχει, τό προσκήνιο λέει ὅτι δέν ὑπάρχει, ὅτι εἶναι ἓνα ὑποκείμενο ὑπό τήν ἔννοια τοῦ συντακτικοῦ καί δέν μπορεῖ νά βρεῖ τήν πλήρωσή του· τό ἴδιο δέν μπορεῖ νά ἀναφέρεται ἀποδεδειγμένα σέ τίποτε ὑπαρκτό στόν κόσμο. Στήν οἰτοπία τῆς μορφῆς τῆς ἡ τέχνη λυγίζει κάτω ἀπό τό βαρὺ φορτίο τῆς ἐμπειρικῆς πραγματικότητας, ἀπό τήν ὁποία ὡς τέχνη ἀπομακρύνεται. Ἀλλιῶς ἡ τελειότητά της ἔχει μηδαμινή ἀξία. Ἡ φαινομενικότητα τῶν ἔργων τέχνης συγγενεύει μέ τήν πρόοδο τῆς ἐνοποίησης, τήν ὁποία ἔπρεπε νά ζητήσουν ἀπό μόνα τους καί ἡ ὁποία κάνει τό νοηματικό τους περιεχόμενο νά φαντάζει ἄμεσα παρόν. Ἡ θεολογική κληρονομιά τῆς τέχνης εἶναι ἡ ἐκκοσμίκευση τῆς (θείας) ἀποκάλυψης, τοῦ ἰδανικοῦ καί τοῦ ὁρίου κάθε ἔργου. Ἡ σύμφυση τῆς τέχνης μέ τήν ἀποκάλυψη θά ἰσοδυναμοῦσε μέ τήν ἄκριτη ἀναπαραγωγή τοῦ ἀναπόφευκτου φετιχιστικοῦ χαρακτήρα στή θεωρία. Ἡ ἐξάλειψη κάθε ἵχνους ἀποκάλυψης στήν τέχνη θά τήν υποβίβαζε σέ ἀναπαραγωγή πιστῶν ἀντιγράφων τοῦ ὑπάρχοντος. Ἡ νοηματική συνοχή, ἡ ἐνότητα, σκηνοθετεῖται ἀπό τά ἔργα τέχνης ἐπειδή εἶναι ἀνύπαρκτη, καί ὡς σκηνοθετημένη ἀρνεῖται τό εἶναι καθ' ἑαυτό, στό ὄνομα τοῦ ὁποίου λαμβάνονται τά σκηνοθετικά μέτρα – τελικά ἀρνεῖται τήν ἴδια τήν τέχνη. Κάθε τεχνούργημα ἐνεργεῖ ἐναντίον τοῦ ἑαυτοῦ του. Ἔργα πού σχεδιάζονται ὡς *tour de force*,⁵⁰ ἀκροβατική πράξη ἰσορροπίας, φανερώνουν κάτι πού ἀφορᾷ ὅλη τήν τέχνη: τήν πραγματοποίηση τοῦ ἀδύνατου. Τό ἀνέφικτο κάθε ἔργου τέχνης καθορίζει στήν πραγματικότητα ἀκόμη καί τό πιό ἀπλό ἔργο ὡς *tour de force*. Ἡ δυσφήμιση τῆς δεξιολογίας ἀπό τόν Hegel,⁵¹ ὁ ὁποῖος παραταῦτα ἦταν συνεπαρμένος ἀπό τόν Rossini, ὅπως καί ἡ συνέχειά της πού φθάνει ὡς τή μνησικακία κατὰ τοῦ Picasso, εὐνοεῖ κρυφά τήν καταφατική ἰδεολογία, ἡ ὁποία συγκαλύπτει τόν ἀντινομικό χαρακτήρα τῆς τέχνης καί ὅλων τῶν προϊόντων της: ἔργα πού ἀρέσουν στήν καταφατική ἰδεολογία ἔχουν σχεδόν πάντοτε ὡς πυξίδα τους τόν κοινό τόπο ὅτι ἡ μεγάλη τέχνη πρέπει νά εἶναι ἀπλή, γιά τόν ὁποῖο ἡ ἰδέα τοῦ *tour de force* ἀποτελεῖ πρόκληση. Δέν θά ἦταν ἀπό τά χειρότερα κριτήρια γονιμότητας τῆς αἰσθητικῆς-τεχνικῆς ἀνάλυσης ἡ ἱκανότητα νά ἀνακαλύπτει τά στοιχεῖα πού κάνουν ἓνα ἔργο τέχνης *tour de force*. Μόνο

σέ περιοχές άσκησης τής τέχνης πού βρίσκονται έξω από τήν επικράτεια τής κουλτούρας τολμᾶ νά ἐμφανισθεῖ χωρίς πέπλο ἡ ἰδέα τοῦ *tour de force*. αὐτό μπορεί νά δημιουργήσῃ κάποτε τή συμπᾶθεια πού ὑπάρχει ἀνάμεσα στήν πρωτοπορία καί τό *music hall* ἢ βαριετέ, μιά συνάντηση τῶν δύο ἄκρων στρεφόμενη κατὰ τής μεσαίας περιοχῆς τής τέχνης πού τροφοδοτεῖ τοὺς ἀνθρώπους μέ ἐσωτερικότητα καί ὡς πολιτισμένη προδίδει σέ τί ἀποβλέπει ἡ τέχνη. Τά κατ' ἀρχήν ἄλυτα τεχνικά προβλήματα κάνουν τήν αἰσθητική φαινομενικότητα ἐπώδυνα αἰσθητή, προπάντων σέ ζητήματα καλλιτεχνικῆς παρουσίας: στήν ἐκτέλεση τής μουσικῆς ἢ τό ἀνέβασμα ἑνός δράματος. Ἐρμηνεύω σωστά τά ἔργα σημαίνει ὅτι τά ἀντιλαμβάνομαι καί τά διατυπώνω ὡς πρόβλημα: ἀναγνωρίζω τίς ἀσυμβίβαστες ἀπαιτήσεις μέ τίς ὁποῖες τά ἔργα φέρνουν ἀντιμέτωπο τόν ἐκτελεστή ὅσον ἀφορᾷ τή σχέση τοῦ πνευματικοῦ περιεχομένου πρὸς τό φανέρωμά του. Ἡ ἀπόδοση ἔργων πρέπει, ἀνακαλύπτοντας τό *tour de force* σέ αὐτά, νά βρεῖ τό σημεῖο ἀδιαφορίας, ἐκεῖ ὅπου κρύβεται ἡ δυνατότητα πραγματοποίησης τοῦ ἀδύνατου. Λόγω τοῦ ἀντινομικοῦ χαρακτήρα τῶν ἔργων ἡ πραγματικά ἀρμόζουσα ἀπόδοσή τους εἶναι κατὰ βάθος ἀδύνατη· κάθε ἀπόδοση θά ἔπρεπε νά καταπνίγει μιά ἐνύπαρκτη ἀντίφαση. Πρῶτο κριτήριο τῆς παρουσίας εἶναι ἂν χωρίς νά καταπνίγει τίς ἀντιφάσεις μπορεί νά γίνει τόπος ἀνάδειξης τῶν συγκρούσεων πού ἔχουν ὀξυνθεῖ στό *tour de force*. – Ἔργα πού ἀπό τή σύλληψή τους συνιστοῦν ἕνα *tour de force* εἶναι δείγματα φαινομενικότητας, διότι πρέπει οὐσιαστικά νά ἐμφανίζονται ὡς κάτι πού δέν μποροῦν οὐσιαστικά νά εἶναι· διορθώνουν τόν ἑαυτό τους καθὼς ὑπογραμμίζουν τόν ἀνεφικτο χαρακτήρα τους: αὐτό νομιμοποιεῖ τό στοιχεῖο δεξιοτεχνίας στήν τέχνη, πού μιά στενοκέφαλη αἰσθητική τῆς ἐσωτερικότητας τό ἀποδοκιμάζει. Στά πιό αὐθεντικά ἔργα τέχνης θά μπορούσε νά καταδειχθεῖ τό *tour de force*, ἡ πραγματοποίηση ἑνός μή πραγματοποιήσιμου. Ὁ Bach, τόν ὁποῖο ἡ χυδαία ἐσωτερικότητα ἐπιθυμεῖ νά μονοπωλήσῃ, ἦταν δεξιοτέχνης στὸν συμβιβασμό τοῦ ἀσυμβίβαστου. Τά ἔργα του εἶναι μιά σύνθεση τῆς ἰδέας τῆς ἁρμονίας ἐνάριθμου μπάσσου μέ τήν πολυφωνική σκέψη, ἡ ὁποία ἐναρμονίζεται ἄρρηκτα μέ τή λογική τῆς συγχορδιακῆς ἀνέλιξης, ἐνῶ αὐτή, ὡς καθαρὸ ἀποτέλεσμα τῆς πορείας τῶν φωνῶν ἀπαλλάσσεται ἀπὸ τό βάρος τῆς ἑτερογένειας· αὐτό προσδίδει στό ἔργο τοῦ Bach τό στοι-

χειο τῆς ἰδιάζουσας αἰώρησής τους. Μὲ τὴν ἴδια αὐστηρότητα θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ δείξει τὸ παράδοξο ἑνὸς *tour de force* στοῦ ἔργο τοῦ Beethoven: ὅτι ἀπὸ τὸ τίποτε γίνεται κάτι, μιά αὐτούσια-αἰσθητική ἐπαλήθευση τῶν πρώτων βημάτων τῆς Λογικῆς τοῦ Hegel.

Ὁ χαρακτήρας φαινομενικότητας τῶν ἔργων τέχνης διαμεσολαβεῖται μέσα στοῦ ἐγγενέος πλαίσιο, ἀπὸ τὴν ἀντικειμενικότητά τους. Ὅταν ἓνα κείμενο, ἓνας πίνακας ζωγραφικῆς ἢ μιά μουσική λαμβάνουν ἀντικειμενική μορφή, τὸ μόρφωμα ὑπάρχει πραγματικά καὶ ἀπλῶς δίνει τὴν ἀπατηλὴ ἐντύπωση ἑνὸς γίγνεσθαι, τὸ ὁποῖο περικλείει, τοῦ νοηματικοῦ του περιεχομένου· ἀκόμη καὶ οἱ ἀκραῖες ἐντάσεις μιᾶς πορείας στὸν αἰσθητικὸ χρόνο εἶναι πλασματικές, καθόσον ἡ ἔκβασή τους εἶναι μιά γιὰ πάντα προαποφασισμένη· στὴν πραγματικότητα ὁ αἰσθητικὸς χρόνος εἶναι ὡς ἓνα βαθμὸ ἀδιάφορος ἀπέναντι στὸν ἐμπειρικὸ χρόνο, τὸν ὁποῖο ἐξουδετερώνει. Στὸ παράδοξο τοῦ *tour de force*, τῆς πραγματοποίησης τοῦ ἀπραγματοποίητου, κρύβεται ὅμως τὸ αἰσθητικὸ παράδοξο στοῦ συνόλῳ του: πῶς μπορεῖ ἓνα φτιάξιμο νὰ κάνει κάτι φτιαγμένο νὰ ἐμφανισθεῖ· πῶς μπορεῖ ἐκεῖνο πού σύμφωνα μὲ τὴν ἴδια τὴν ἐννοιά του δέν εἶναι ἀληθινὸ νὰ εἶναι ἐντούτοις ἀληθινὸ. Αὐτὸ εἶναι νοητὸ μόνο γιὰ τὸ νοηματικὸ περιεχόμενο, πού εἶναι κάτι διαφορετικὸ ἀπὸ τὴ φαινομενικότητα· ἀλλὰ κανένα ἔργο τέχνης δέν ἔχει αὐτὸ τὸ περιεχόμενο παρὰ μόνο μέσω τῆς φαινομενικότητας, μὲ τὴν ἴδια τὴ μορφή της. Γι'αὐτὸ λοιπὸν τὸ κέντρο τῆς αἰσθητικῆς θὰ ἦταν ἡ σωτηρία τῆς φαινομενικότητας, καὶ τὸ ἐμφαντικὸ δίκαιο τῆς τέχνης, ἡ νομιμοποίηση τῆς ἀλήθειας της, ἐξαρτᾶται ἀπὸ αὐτὴ τὴ σωτηρία. Ἡ αἰσθητικὴ φαινομενικότητα θέλει νὰ διασώσει αὐτὸ πού τὸ ἐνεργὸ πνεῦμα, τὸ ὁποῖο παρήγαγε καὶ τοὺς φορεῖς τῆς φαινομενικότητας, τὰ τεχνουργήματα, ἀφαίρεσε ἀπὸ ἐκεῖνο πού ὑποβίβασε σὲ ὑλικὸ του, ἓνα εἶναι δι' ἄλλο. Ἐδῶ ὅμως αὐτὸ πού μέλλει νὰ διασωθεῖ γίνεται γιὰ τὸ πνεῦμα κάτι ἐπίσης ἐλεγχόμενο, ἂν ὅχι κάτι πού τὸ ἴδιο τὸ πνεῦμα παρήγαγε· ἡ ἴδια ἡ σωτηρία μὲ τὴ βοήθεια τῆς φαινομενικότητας εἶναι φαινομενικὴ καὶ αὐτὴ τὴν ἀδυναμία της τὴν ἐπωμίζεται τὸ ἔργο τέχνης μὲ τὸν φαινομενικὸ του χαρακτήρα. Ἡ φαινομενικότητα δέν εἶναι τυπικὸ χαρακτηριστικὸ (*characteristica formalis*) τῶν ἔργων τέχνης, ἀλλὰ ὑλικὸ γνῶρισμα, τὸ ἔχνος τῆς βλάβης πού θέλουν νὰ σβήσουν. Μόνον ἐφόσον τὸ πνευματικὸ τους περιεχόμενο εἶναι ἀληθινὸ ὑπὸ

μία μή μεταφορική έννοια αποβάλλει ή τέχνη, ένα φτιαχτό προϊόν, τή φαινομενικότητα πού ακολουθεῖ κάθε φτιαχτό προϊόν. Όταν ὁμως συμπεριφέρεται σάν νά ἦταν, μέ τήν τάση της γιά ἀπεικόνιση, αὐτό πού φαίνεται, διαπράττει τήν ἀγυρτεία τοῦ *trompe-l'œil*,^{51a} θύμα ἀκριβῶς τοῦ στοιχείου πού θέλει νά συγκαλύψει· σέ αὐτό στηρίζεται ἐκεῖνο πού ἄλλοτε ἀποκαλοῦσαν ἀντικειμενικότητα (*Sachlichkeit*). Τό ἰδανικό της θά μπορούσε νά εἶναι ἕνα ἔργο τέχνης πού, χωρίς νά θέλει ἀπό καμμιᾶ ἄποψη νά φαίνεται ὅτι εἶναι κάτι ἄλλο ἀπό αὐτό πού εἶναι, ἀπό τή διαμόρφωσή του δυνητικά ἐπιτυγχάνει τή σύμπτωση αὐτοῦ πού φαίνεται ὅτι εἶναι μέ ἐκεῖνο πού θέλει νά εἶναι. Μέ τή μορφή πού ἔχει λάβει τό ἔργο, ὄχι μέ τή βοήθεια τῆς ψευδαίσθησης ἢ μέ τό μάταιο ταρακούνημα τοῦ κιγκλιδώματος τῆς φαινομενικότητας πού τό κρατάει φυλακισμένο, θά ἦταν ἴσως δυνατόν νά μήν ἔχει τόν τελευταῖο λόγο μέσα του ἡ φαινομενικότητα. Ἀλλά ἀκόμη καί ἡ νηφάλια ἀντικειμενικότητα τῶν ἔργων τέχνης δέν θά ἀπαλλαγεῖ ἀπό τό περίβλημα τῆς φαινομενικότητάς τους. Όταν ἡ μορφή τους δέν εἶναι ταυτόσημη μέ τή λειτουργικότητά τους, τήν καταλληλότητα τῶν ἔργων γιά πρακτικούς σκοπούς, ἀκόμη καί ὅταν ἡ σύνθεσή τους δέν θέλει νά φαίνεται ὡς κάτι, τά ἔργα ἐξακολουθοῦν νά ἔχουν χαρακτήρα φαινομενικότητας ἂν ἀντιπαραβληθοῦν μέ τήν πραγματικότητα, ἀπό τήν ὁποία, καί μόνο μέ τήν ιδιότητά τους ὡς ἔργων τέχνης, διαφέρουν. Όταν ἐξαλείφουν τά ἐνύπαρκτα στοιχεῖα τῆς φαινομενικότητας, μᾶλλον ἐνισχύεται ἡ ἄλλη φαινομενικότητα, πού ἔχει τήν ἀφετηρία της στήν ἴδια τους τήν ὑπαρξη, ἡ ὁποία μέ τήν ἐνοποίησή της τείνει νά γίνει ἕνα εἶναι καθ' ἑαυτό, κάτι πού τά ἔργα, ὡς προϊόντα ἀνθρώπων, δέν εἶναι. Ἡ νηφάλια ἀντικειμενικότητα ἀπαιτεῖ ἀπό τά ἔργα νά μήν ξεκινοῦν πιά ἀπό μιά προϋπάρχουσα μορφή καί νά παραιτοῦνται ἀπό καλλωπιστικά καί διακοσμητικά στοιχεῖα καθώς καί ἀπό τά ὑπολείμματα γενικότερων μορφολογικῶν κανόνων· τό ἔργο τέχνης ὀφείλει νά ὀργανωθεῖ ἀπό κάτω πρὸς τά πάνω. Τίποτε ὁμως δέν ἐγγυᾶται στό ἔργο ἐξαρχῆς, ὅταν ἡ ἐγγενής του κίνηση θά ἔχει σπάσει τούς γενικότερους μορφολογικούς κανόνες, ὅτι θά καταφέρει καὶ νά ἀποπερατωθεῖ, ὅτι τά διάσπαρτα μέλη του θά βροῦν τόν δρόμο πρὸς τή συναρμογή τους. Αὐτό ἔκανε τίς καλλιτεχνικές διαδικασίες νά προδιαμορφώνουν στό παρασκήνιο –αὐτή ἡ θεατρική ἔκφραση εἶναι ἡ ἀρμόζουσα– ὅλα τά ἐπιμέρους στοιχεῖα ἔτσι ὥστε

νά μπορούν νά ἀποτελέσουν ἓνα ὅλον, κάτι πού τό τυχαῖο τῶν λεπτομερειῶν, ἂν ληφθεῖ ἀπολύτως, μετά τή διάλυση τῆς ὑπερκείμενης μορφῆς δέν θά ἐπέτρεπε. Ἔτσι ἡ φαινομενικότητα ἐπιβάλλεται στούς ὀρκισμένους ἐχθρούς της. Καλλιεργεῖται ἡ πλάνη ὅτι δέν πρόκειται γιά πλάνη· ὅτι ἐδῶ τά διάχυτα καί ξένα πρὸς τό ἐγὼ στοιχεῖα βρίσκονται α ῤῥιογῖ σέ ἀρμονία μέ τήν τεθεῖσα ὁλότητα, ἐνῶ ἡ ἴδια ἡ ἀρμονία εἶναι σκηνοθετημένη· ὅτι ἡ διαδικασία παραγωγῆς τοῦ ἔργου παρουσιάζεται ὡς καθαρή ἀνέλιξή του ἀπό κάτω πρὸς τά πάνω, ἐνῶ τά ἔργα ἐξακολουθοῦν νά καθορίζονται ἀπό τά πάνω καί δέν εἶναι κἂν νοητά χωρίς αὐτόν τόν πνευματικό καθορισμό τους. Κατά παράδοση ὁ φαινομενικός χαρακτήρας τῶν ἔργων τέχνης συσχετίζεται μέ τά στοιχεῖα τους πού ἀπευθύνονται στίς αἰσθήσεις, προπάντων στήν ἐγγελιανή διατύπωση γιά τό κατ' αἴσθησιν φαίνεσθαι τῆς ιδέας. Αὕτη ἡ ἀντίληψη περί φαινομενικότητας βρίσκεται ὑπὸ τήν ἐπήρεια τῆς παραδοσιακῆς, πλατωνικῆς-ἀριστοτελικῆς ἀποψης γιά τόν φαινομενικό χαρακτήρα τοῦ κόσμου τῶν αἰσθήσεων ἀπό τή μιά μεριά καί τήν οὐσία ἢ τό καθαρό πνεῦμα ὡς τό ἀληθινό εἶναι ἀπό τήν ἄλλη. Ἀλλά ἡ φαινομενικότητα τῶν ἔργων τέχνης ἔχει τήν πηγὴ της στήν πνευματικὴ τους οὐσία. Τό ἴδιο τό πνεῦμα, ὅταν νοεῖται ὡς κάτι χωριστό ἀπὸ τό Ἄλλο του, ὡς αὐτονομούμενο ἀπὸ αὐτό καί, ὡς ὄν δι' ἑαυτό, μὴ ἄπτό, ἔχει κάτι τό φαινομενικό· κάθε μορφὴ πνεύματος, χωρισμένη (χωρίς) ἀπὸ τήν ὑλικὴ ὑπόσταση τῶν πραγμάτων, ἀπὸ τό σῶμα, ἀναγορεύει κάτι μὴ ὑπαρκτό καί ἀφηρημένο σέ ὑπαρκτό· αὐτό εἶναι τό στοιχεῖο ἀλήθειας τοῦ νομιναλισμοῦ. Ἡ τέχνη ὑποβάλλει σέ δοκιμασίαν τόν φαινομενικό χαρακτήρα τοῦ πνεύματος ὡς ἐνός ὄντος ἰδίου τύπου παίρνοντας κατὰ λέξιν τήν ἀξίωση τοῦ πνεύματος νά θεωρηθεῖ ὡς ὑπαρκτό ὄν καί τό παρουσιάζει ὡς ὄντως ὑπαρκτό. Αὐτό, καί ὄχι τόσο ἡ ἀπομίμηση τοῦ κόσμου τῶν αἰσθήσεων μέ τήν αἰσθητικὴ αἰσθητοποίησή του, τὴν ὁποία ἡ τέχνη σιγὰ σιγὰ ἐγκατέλειψε, αὐτό λοιπὸν τὴν ὠθεῖ πρὸς τὴ φαινομενικότητα. Τό πνεῦμα ὡστόσο δέν εἶναι μόνο φαινομενικότητα, ἀλλὰ καί ἀλήθεια, δέν εἶναι μόνον ἡ πλάνη ὡς πρὸς ἓνα εἶναι καθ' ἑαυτό, ἀλλὰ καί ἡ ἀρνηση κάθε ψευδοῦς εἶναι καθ' ἑαυτό. Τό στοιχεῖο τοῦ μὴ εἶναι του καί τῆς ἀρνητικότητάς του εἰσέρχεται στὰ ἔργα τέχνης, τά ὁποῖα βέβαια δέν αἰσθητοποιοῦν τό πνεῦμα μέ ἄμεσο τρόπο, δέν τό κάνουν ἄπτό, ἀλλὰ λαμβάνουν πνευματικὴ ὑπόσταση μόνο μέσα ἀπὸ τὴν ἀμοιβαία σχέ-

ση τῶν αἰσθητῶν τους στοιχείων. Γιαυτό ὁ φαινομενικός χαρακτήρας τῶν ἔργων τέχνης εἶναι ταυτόχρονα ἡ μέθεξις τους (Methexis) στήν ἀλήθεια. Ἡ φυγή μερικῶν σημερινῶν ἐκδηλώσεων τῆς τέχνης στό τυχαῖο^{51β} θά μπορούσε ἴσως νά ἐρμηνευθεῖ ὡς ἀπελπισμένη ἀπάντηση στήν πανταχοῦ παρουσία τῆς φαινομενικότητας: τό τυχαῖο ὑποτίθεται ὅτι θά περάσει στό ὅλον χωρίς τό ψεῦδος (Pseudos) τῆς προκαθορισμένης ἁρμονίας. Ἔτσι ὁμως ἀπό τή μιά μεριά τό ἔργο τέχνης ὑποτάσσεται σέ μιά τυφλή νομοτέλεια, πού δέν διαφέρει πιά ἀπό τόν πλήρη καθορισμό του ἀπό τά πάνω, καί ἀπό τήν ἄλλη μεριά τό ὅλον παραδίδεται στήν τύχη καί ἡ διαλεκτική τοῦ ἐπιμέρους καί τοῦ ὅλου καταντᾷ φαινομενική: ἀφοῦ δέν προκύπτει κἄν ἓνα ὅλον. Ἡ πλήρης ἀπουσία τῆς φαινομενικότητας εἶναι μιά ἐπαναστροφή στή χαώδη νομοτέλεια, ὅπου τό τυχαῖο καί τό ἀναγκαῖο ἀνανεώνουν τήν ἄθλια συνωμοσία τους. Ἡ τέχνη δέν ἐξουσιάζει τή φαινομενικότητα μέ τήν κατάργησή της. Ἀπό τόν φαινομενικό χαρακτήρα τῶν ἔργων τέχνης συνάγεται ὅτι ἡ γνώση τους ἀντιβαίνει στήν ἔννοια τῆς γνώσης τοῦ καντιανοῦ καθαροῦ Λόγου. Τά ἔργα τέχνης ἔχουν φαινομενικό χαρακτήρα καθόσον θέτουν πρὸς τά ἔξω τό ἐσωτερικό τους εἶναι, τό πνεῦμα, καί μπορεῖ κανεῖς νά τά γνωρίσει μόνον ἐφόσον, παρά τήν ἀπαγόρευση πού διατυπώνεται στό κεφάλαιο περί ἀμφιβολίας,^{51γ} γνωρίσει τό ἐσωτερικό τους εἶναι. Στήν καντιανή κριτική τῆς αἰσθητικῆς κριτικῆς ικανότητας, πού εἶναι τόσο ὑποκειμενικά προσανατολισμένη ὥστε νά μή γίνεται λόγος γιά ἓνα ἐσωτερικό εἶναι τοῦ αἰσθητικοῦ ἀντικειμένου, αὐτό τό ἐσωτερικό εἶναι προϋποτίθεται δυνητικά στήν ἔννοια τῆς τελεολογίας. Ὁ Kant ὑποτάσσει τά ἔργα τέχνης στήν ἰδέα τῆς σκόπιμης διαμόρφωσης καί ὑπαρξης, ἀντί νά ἀναθέτει τόν σχηματισμό τῆς ἐνότητάς τους στήν ὑποκειμενική σύνθεση ἐκ μέρους τοῦ γνωστικοῦ ὑποκειμένου. Ἡ καλλιτεχνική ἐμπειρία, ὡς ἀναφερόμενη σέ μιά τέτοια σκοπιμότητα, διαφέρει ἀπό τήν ἀπλῶς κατηγοριακή ἐπιβολή τάξης στό χάος ἐκ μέρους τοῦ ὑποκειμένου. Ἡ μέθοδος τοῦ Hegel, νά ἀφήνει κανεῖς τόν ἑαυτό του στό οὔτως ἔχειν τῶν αἰσθητικῶν ἀντικειμένων καί νά μή λαμβάνει ὑπόψη τίς ὑποκειμενικές ἐπιδράσεις θεωρώντας τες τυχαῖες, ὑποβάλλει σέ δοκιμασία τήν καντιανή θέση: ἡ ἀντικειμενική τελεολογία γίνεται γνώμονας τῆς αἰσθητικῆς ἐμπειρίας. Ἡ πρωτοκαθεδρία τοῦ ἀντικειμένου στήν τέχνη καί ἡ γνώση τῶν μορφωμάτων της ἀπό τά μέσα

είναι δύο ὄψεις τοῦ ἴδιου πράγματος. Σύμφωνα μέ τήν παραδοσιακή διάκριση μεταξύ πράγματος καί φαινομένου τά ἔργα τέχνης, καθώς στρέφονται ἐναντίον τῆς ἴδιας τους τῆς ὑλικότητος, δηλαδή τείνουν νά μὴν εἶναι ὑλικά πράγματα, σέ τελική ἀνάλυση κατά τῆς ἐκπραγμάτισης γενικά, ἀνήκουν στή μεριά τῶν φαινομένων. Φαινόμενο ὁμως στά ἔργα τέχνης εἶναι τό φανέρωμα τῆς οὐσίας, πού δέν εἶναι ἀδιάφορο ἀπέναντι σέ αὐτή· στά ἔργα τέχνης τό ἴδιο τό φαινόμενο ἀνήκει στή μεριά τῆς οὐσίας. Αὐτό ἀκριβῶς ἐννοεῖ ἡ θέση τοῦ Hegel στήν ὁποία ὁ ρεαλισμός καί ὁ νομιναλισμός^{51δ} διαμεσολαβοῦνται: ἡ οὐσία τῶν ἔργων πρέπει νά φανεῖ, ἡ ἐμφάνισή της εἶναι οὐσιώδης, ὄχι ἓνα εἶναι δι' ἄλλο, ἀλλά ἐσωτερικός τους προορισμός. Κατ' αὐτά κανένα ἔργο τέχνης, ἀδιάφορο τί σκέφτεται γι' αὐτό ὁ παραγωγός του, δέν εἶναι σχεδιασμένο γιά ἓναν παρατηρητή, οὔτε κἂν γιά ἓνα ὑπερβατικό ὑποκείμενο τῆς ἐπαναντίληψης.^{51ε} κανένα ἔργο τέχνης δέν μπορεῖ νά περιγραφεῖ ἢ νά ἐξηγηθεῖ μέ κατηγορίες τῆς ἐπικοινωνίας. Χαρακτήρα φαινομενικότητας ἔχουν τά ἔργα τέχνης ἐπειδή ἐξασφαλίζουν σέ κάτι πού τά ἴδια δέν μποροῦν νά εἶναι ἓνα εἶδος δεύτερης, τροποποιημένης ὑπαρξης· τά ἔργα εἶναι φαινόμενο ἐπειδή ἐκεῖνο τό μὴ ὑπαρκτό σέ αὐτά, στό ὄνομα τοῦ ὁποίου ὑπάρχουν, δυνάμει τῆς αἰσθητικῆς πραγματοποίησης ἀποκτᾷ ἓνα εἶδος ἔστω διαθλασμένης ὑπαρξης. Ἀλλά ἡ ταυτότητα μεταξύ οὐσίας καί φαινομένου δέν μπορεῖ νά ἐπιτευχθεῖ στήν τέχνη καλύτερα ἀπό ὅσο εἶναι ἐφικτή στή γνώση τῆς πραγματικότητας. Ἡ οὐσία πού περνάει στό φαινόμενο καί τό σφραγίζει δέν τό ἀφήνει ἐπίσης ἀρραγές· αὐτό πού φανερώνεται συγκαλύπτει ἐπίσης, μέ τήν ιδιότητά του ὡς φαινομένου, τό ἴδιο τό φαινόμενο. Ἡ αἰσθητική ἐννοια τῆς ἁρμονίας καί ὅλες οἱ κατηγορίες γύρω ἀπό αὐτή δέν ἤθελαν νά τό παραδεχθοῦν. Εἶχαν ἐλπίσει ὅτι θά ἐπιτυγχανόταν μιά ἰσορροπία μεταξύ οὐσίας καί φαινομένου, τρόπον τινά μέ ἀβροῦς χειρισμούς· στήν παλαιότερη, πιο ἀβίαστη χρήση τῆς γλώσσας τό ἔδειξαν μερικές ἐκφράσεις ὅπως «ἐπιδεξιότητα τοῦ καλλιτέχνη». Αἰσθητική ἁρμονία δέν ἔχει ἐπιτευχθεῖ ποτέ, ἀλλά ἐπρόκειτο πάντοτε γιά στίλβωμα καί ἰσοζύγισμα· στό ἐσωτερικό ὅλων ἐκείνων πού δικαίως μποροῦν νά λέγονται ἁρμονικά ἐπιζοῦν στοιχεῖα ἀπελπισμένα καί ἀντιφατικά μεταξύ τους.⁵² Ἀπό τή σύστασή τους τά ἔργα τέχνης πρέπει νά διαλύσουν ὅ,τι εἶναι ἑτερογενές πρὸς τή μορφή τους, ἐνῶ τά ἴδια εἶναι μορφή μόνο σέ σχέση πρὸς αὐτό πού

θά ήθελαν νά εξαφανίσουν. Έκείνο πού θέλει νά εμφανισθεῖ μέσα τους, μέ τό ἴδιο τους τό αἰσθητικό τό ἐμποδίζουν. Πρέπει νά τό κρύβουν, καί σέ αὐτό ἀντιστέκεται ἡ ἰδέα τῆς ἀλήθειας τους ὥσπου παραιτοῦνται ἀπό τήν ἁρμονία. Χωρίς τό μένησο πού ὑπαγορεύει ἡ ἀντίφαση καί ἡ μή ταυτότητα, ἡ ἁρμονία θά ἦταν αἰσθητικά ἀσημαντη, περίπου ὅπως σύμφωνα μέ τήν ἀντίληψη τοῦ Hegel, στό βιβλίο του *Διαφορά μεταξύ τῶν συστημάτων φιλοσοφίας τοῦ Fichte καί τοῦ Schelling*, ἡ ταυτότητα μπορεῖ νά νοηθεῖ γενικά μόνο σέ σχέση μέ κάτι μή ταυτόσημο. Ὅσο βαθύτερα ἀπορροφῶνται τά ἔργα τέχνης ἀπό τήν ἰδέα τῆς ἁρμονίας, τῆς φανερωνόμενης οὐσίας, τόσο μικρότερη ἱκανοποίηση βρίσκουν σέ αὐτή. Δύσκολα θά μπορούσε κανείς νά μιλήσει γιά ἀνάρμοστη ἱστοριοφιλοσοφική γενίκευση ἂν τά τόσο διαφορετικά φαινόμενα, ὅπως εἶναι οἱ ἀντιαρμονικές χειρονομίες τοῦ Michelangelo, τοῦ ὥριμου Rembrandt καί τοῦ Beethoven τῆς τελευταίας περιόδου, δέν τά ἀπέδιδε στίς βασανιστικές ὑποκειμενικές ἐμπειρίες αὐτῶν τῶν καλλιτεχνῶν, ἀλλά στή δυναμική τῆς ἴδιας τῆς ἔννοιας τῆς ἁρμονίας καί τελικά στήν ἀνεπάρκειά της. Ἡ (μουσική) διαφωνία εἶναι ἡ ἀλήθεια γιά τήν ἁρμονία. Ἄν ἡ ἁρμονία ληφθεῖ σοβαρά, βάσει τοῦ δικοῦ της κριτηρίου εἶναι ἀνέφικτη. Οἱ ἀπαιτήσεις της ἱκανοποιοῦνται μόνον ἂν αὐτό τό ἀνέφικτο ἀναδειχθεῖ ὡς σύστοιχο τῆς οὐσίας ἐνός ἔργου, ὅπως στό λεγόμενο ὄψιμο ὕφος σημαντικῶν καλλιτεχνῶν,^{52α} τό ὁποῖο ἔχει ὑποδειγματική ἰσχὺ πέρα ἀπό τό ἀτομικό ἔργο καί ἀποδεικνύει ὅτι ἡ αἰσθητική ἁρμονία στό σύνολό της μπορεῖ νά ἀνασταλεῖ ἱστορικά. Ἡ ἀπόρριψη τοῦ κλασικιστικοῦ ἰδανικοῦ δέν εἶναι μιά ἀλλαγή τεχνοτροπίας καί ἀκόμη λιγότερο μιά μεταβολή τοῦ διαβόητου πράγματος πού ἀποκαλεῖται αἴσθηση ζωῆς, ἀλλά προκύπτει ἀπό τόν συντελεστή τριβῆς τῆς ἁρμονίας, ἡ ὁποία παρουσιάζει τό ἀσυμφιλίωτο ὡς ὄντως συμφιλιωμένο καί ἔτσι παραβιάζει τό ἴδιο τό ἀξίωμα τῆς φανερωνόμενης οὐσίας, στό ὁποῖο ἀποβλέπει τό ἰδανικό τῆς ἁρμονίας. Ἡ χειραφέτηση ἀπό αὐτό τό ἰδανικό εἶναι σημαντική γιά τήν ἀνάπτυξη τῆς ἀλήθειας πού ἐμπεριέχεται στήν τέχνη.

Ἡ ἐξέγερση κατά τῆς φαινομενικότητας, ἡ μή ἱκανοποίηση τῆς τέχνης ἀπό τόν ἑαυτό της, ἐνυπῆρχε στήν τέχνη ἀπό ἀμνημονεύτων χρόνων καί κατά διαλείμματα ἐκφραζόταν στίς ἀξιώσεις ἀλήθειας πού προέβαλλε ἡ τέχνη. Τό γεγονός ὅτι ὅλες οἱ τέχνες ποθοῦσαν πάντοτε τή διαφωνία εἶναι ταυτόσημο μέ τό γεγονός ὅτι αὐτός ὁ

πόθος καταστελλόταν μόνον από τις καταφατικές πιέσεις της κοινωνίας, μέ τις όποιες συμμαχοῦσε ἡ αἰσθητική φαινομενικότητα. Ἡ διαφωνία εἶναι ταυτόσημη μέ τό στοιχείο τῆς ἔκφρασης, ἐνῶ τό στοιχείο τῆς συμφωνίας, τῆς ἁρμονίας, θέλει νά ἀπομακρύνει αὐτή τήν ἔκφραση ἀπαλύνοντάς την. Ἡ ἔκφραση καί ἡ φαινομενικότητα εἶναι κατά βάση δύο ἀντίθετοι πόλοι. Ἄν ἡ ἔκφραση δέν εἶναι νοητή παρὰ μόνον ὡς ἔκφραση πόνου καί λύπης –ἡ χαρά ἀποδείχθηκε ἀπρόσφορη σέ κάθε εἶδους ἔκφραση, ἴσως ἐπειδή δέν ὑπάρχει ἀκόμη χαρά, καί ἡ μακαριότητα θά ἦταν ἀνέκφραστη–, ἡ τέχνη ἀμύνεται κατά τῆς ἐμμονῆς της ὑπό τόν μορφολογικό νόμο μέσω τῆς ἔκφρασης, πού εἶναι συστατικό της στοιχείο. Ἡ ἔκφραση στήν τέχνη εἶναι μιμητική, ὅπως ἡ ἔκφραση τῶν ἐμβίων ὄντων εἶναι ἔκφραση ὀδύνης. Τά χαρακτηριστικά τῆς ἔκφρασης, πού εἶναι ἐγγαραγμένα στά ἔργα τέχνης, ὅταν αὐτά δέν εἶναι ἄτονα καί στομωμένα, εἶναι διαχωριστικές γραμμές ἔναντι τῆς φαινομενικότητας. Ἐπειδή ὁμως, ὡς ἔργα τέχνης, διατηροῦν τόν φαινομενικό χαρακτήρα, ἡ σύγκρουση μεταξύ τῆς φαινομενικότητας, τῆς μορφῆς ὑπό τήν εὐρύτατη ἔννοια, καί τῆς ἔκφρασης παραμένει ἄλυτη καί ἱστορικά κυμαινόμενη. Ἡ μιμητική συμπεριφορά, μιά στάση ἀπέναντι στήν πραγματικότητα πού βρίσκεται πρῖν ἀπό τήν πάγια ἀντιπαράθεση ὑποκειμένου καί ἀντικειμένου, μέσω τῆς τέχνης, τοῦ ὄργάνου τῆς μίμησης μετά τήν ἐπιβολή τοῦ μιμητικοῦ ταμποῦ, περιπίπτει στή φαινομενικότητα καί, ὡς συμπλήρωμα στήν αὐτονομία τῆς μορφῆς, γίνεται κατευθείαν ὁ φορέας της. Ἡ ἀνάπτυξη τῆς τέχνης ταυτίζεται μέ ἐκεῖνη ἐνός *quid pro quo*:^{52β} ἡ ἔκφραση, μέσω τῆς ὁποίας ἡ μή αἰσθητική ἐμπειρία εἰσχωρεῖ βαθύτερα στά ἔργα τέχνης, γίνεται ἀρχέτυπο κάθε πλασματικοῦ στοιχείου στήν τέχνη, λές καί τό πιό διαπερατό γιά τήν πραγματική ἐμπειρία σημεῖο τῆς τέχνης φρουρεῖται ἀπό τήν κουλτούρα μέ τή μεγαλύτερη αὐστηρότητα, ὥστε νά μή γίνει καμμιά παραβίαση τῶν συνόρων. Οἱ ἐκφραστικοί τόνοι τῶν ἔργων τέχνης δέν ἐκφράζουν πιά κατευθείαν τή ζωή. Διαθλασμένοι καί μεταμορφωμένοι, ἐκφράζουν τό ἴδιο τό ἔργο: ὁ ὅρος πλαστή ἢ ψευδῆς μουσική (*musica ficta*) πρέπει νά εἶναι ἡ παλαιότερη σχετική μαρτυρία. Κάθε *quid pro quo* δέν ἐξουδετερώνει ἀπλῶς τή μίμηση, ἀλλά εἶναι καί ἐπακόλουθό της. Ὅταν ἡ μιμητική συμπεριφορά δέν ἀπομιμεῖται κάτι, ἀλλά ἐξομω-
ώνεται μέ αὐτό, τότε τά ἔργα τέχνης ἀναλαμβάνουν τήν εὐθύνη γι’

αυτή την εξομοίωση. Στην έκφρασή τους δέν απομιμούνται παρορμήσεις ατόμων, ακόμη λιγότερο εκείνες τῶν ἰδίων τῶν δημιουργῶν τους· ὅταν καθορίζονται οὐσιαστικά ἀπό αὐτό, γίνονται πλέον ἀπεικονίσεις καί ὡς τέτοιες ἐμπίπτουν στή ρεαλιστική ἀντικειμενοποίηση, στήν ὁποία ἀντιστέκεται ἡ μιμητική παρόρμηση. Ταυτόχρονα ἐκτελεῖται στήν καλλιτεχνική έκφραση ἡ ἀπόφαση τῆς ἱστορίας γιά τή μίμηση, στήν ὁποία καταλογίζεται ἀρχαϊκή συμπεριφορά: ὅτι, ὅταν ἐφαρμόζεται μέ ἄμεσο τρόπο, δέν ἀποτελεῖ γνώση· ὅτι αὐτό πού ἐξομοιώνεται δέν γίνεται ἓνα καί τό αὐτό· ὅτι ἡ παρέμβαση μέσω τῆς μίμησης ἀπέτυχε – αὐτό τήν ἐξορίζει στήν τέχνη πού συμπεριφέρεται μιμητικά, ὅπως καί ἡ τέχνη ἀπορροφᾷ τήν κριτική τῆς μιμητικῆς παρόρμησης ἀντικειμενοποιώντας τή μίμηση.

Ἐνῶ ἡ έκφραση σπάνια ἀμφισβητήθηκε ὡς οὐσιαστικό στοιχεῖο τῆς τέχνης –ἀκόμη καί ἡ ἀπόσταση πού τηρεῖται σήμερα ἀπέναντι στήν έκφραση ἐπιβεβαιώνει τή σπουδαιότητά της καί ὑπονοεῖ τήν τέχνη στό σύνολό της–, ἡ ἔννοια τῆς έκφρασης, ὅπως καί οἱ περισσότερες κεντρικές κατηγορίες τῆς αἰσθητικῆς, δέν ὑποτάσσεται στή θεωρία πού θέλει νά τήν κατονομάσει: τό ποιοτικά ἀντίθετο τῆς ἔννοιας δύσκολα συλλαμβάνεται ἐννοιολογικά, δύσκολα ὀρίζεται ὡς ἔννοια, ἀφοῦ ἡ μορφή ὑπό τήν ὁποία μπορεῖ νά νοηθεῖ κάτι δέν εἶναι ἀδιάφορη ἀπέναντι στό νοούμενο. Ἀπό τή σκοπιά τῆς φιλοσοφίας τῆς ἱστορίας ἡ έκφραση στήν τέχνη πρέπει νά ἐρμηνευθεῖ ὡς συμβιβασμός. Ἀποβλέπει στό ὑπερυποκειμενικό,⁵²⁷ εἶναι ἡ μορφή τῆς γνώσης πού, ὅπως ἄλλοτε ὑπῆρχε πρὶν ἀπό τήν ἀντίθεση τῶν δύο πόλων, τοῦ ὑποκειμένου καί τοῦ ἀντικειμένου, δέν ἀναγνωρίζει αὐτή τήν πόλωση ὡς κάτι ὀριστικό. Κοσμική εἶναι ὁμως ἡ τέχνη ὡς μορφή γνώσης καθόσον ἐπιδιώκει μιά τέτοια γνώση ὑπό τίς συνθῆκες τῆς πόλωσης ὡς πράξη τοῦ πνεύματος ὡς ὄντος δι' ἑαυτό. Ἡ αἰσθητική έκφραση εἶναι ἀντικειμενοποίηση τοῦ μή ἀντικειμενικοῦ, καί μάλιστα ἔτσι ὥστε μέ τήν ἀντικειμενοποίησή του νά γίνεται μή ἀντικειμενικό δευτέρου βαθμοῦ, αὐτό πού μιλάει μέσα ἀπό τό τεχνούργημα, καί ὄχι ἀπομίμηση τοῦ ὑποκειμένου. Ἀπό τήν ἄλλη μεριά ἀκριβῶς ἡ ἀντικειμενοποίηση τῆς έκφρασης, πού σιμπίπτει μέ τήν τέχνη, χρειάζεται τό ὑποκείμενο, τό ὁποῖο τήν παράγει καί ἀξιοποιεῖ, ὅπως λέγεται στήν ἀστική φρασεολογία, τίς μιμητικές του παρορμήσεις. Ἐκφραστική εἶναι ἡ τέχνη ὅταν μιλάει μέσα ἀπό αὐτή, ὑποκειμενικά διαμεσολαβημένο, κάτι ἀντικειμενικό: λυ-

πη, σθένος, λαχτάρα. Ἐκφραση εἶναι τό παραπονούμενο πρόσωπο τῶν ἔργων. Τό δείχνουν σέ ἐκεῖνον πού τοῦς ἀνταποδίδει τό βλέμμα, ἀκόμη καί ὅταν ἔχουν συντεθεῖ σέ χαρούμενο τόνο ἢ ἐκθειάζουν τή γλυκειά ζωή (*vie orpoportune*) τοῦ ροκοκό. Ἄν ἡ ἐκφραση ἦταν ἀπλῶς ἀντίγραφο τῶν ὑποκειμενικῶν συναισθημάτων, ἡ ἀξία της θά ἦταν μηδαμινή· τό ξέρουν πολύ καλά οἱ καλλιτέχνες πού εἰρωνεύονται τή ρήση ὅτι ἓνα ἔργο τό νοιώθουν, δέν τό ἐπινόοῦν (*empfundен, aber nicht erfunden*). Μοντέλο της δέν εἶναι τέτοιου εἶδους συναισθήματα, ἀλλά μᾶλλον ἡ ἐκφραση ἐξωκαλλιτεχνικῶν πραγμάτων καί καταστάσεων, ὅπου ἔχουν κατασταλάξει ἤδη ἱστορικές διαδικασίες καί λειτουργίες καί μιλοῦν μέσα ἀπό αὐτά τά ἐξωκαλλιτεχνικά στοιχεῖα. Ἐδῶ ὁ Kafka εἶναι ὑποδειγματικός γιά τή συμπεριφορά τῆς τέχνης καί ἡ ἀκαταμάχητη γοητεία του ὀφείλεται στό γεγονός ὅτι ἀναμεταμορφώνει μιὰ τέτοια ἐκφραση στά δρώμενα, τά ὁποῖα ὑπάρχουν μέσα σέ αὐτή ὡς κρυπτογραφήματα. Γίνεται ὁμως διπλά αἰνιγματική, ἐπειδή τό καταστάλαγμα, τό ἐκφρασμένο νόημα, εἶναι μέ τή σειρά του ἀνόητο, μιὰ φυσική ἱστορία πού δέν ὀδηγεῖ πουθενά καί τό μόνο πού μπορεῖ νά κάνει, ἔστω ἀνίσχυρα, εἶναι νά ἐκφρασθεῖ. Ἡ ἀπομίμηση εἶναι τέχνη μόνον ὡς ἀπομίμηση μιᾶς ἀντικειμενικῆς καί ἀπομακρυσμένης ἀπό τήν ψυχολογία ἐκφρασης, τήν ὁποία ἴσως κάποτε τό αἰσθητήριο ἀντιλήφθηκε στόν κόσμο καί ἡ ὁποία ἐπιβιώνει μόνον στά ἔργα τέχνης καί πουθενά ἄλλου. Μέσω τῆς ἐκφρασης ἡ τέχνη ἀποκλείει τή λειτουργία της ὡς εἶναι δι' ἄλλο, πού καταβροχθίζει μέ τόση ὄρεξη τήν ἐκφραση, καί μιλάει ἀπό μόνη της: αὐτό εἶναι ἡ μιμητική της πραγματοποίηση. Ἡ ἐκφραση τῆς τέχνης εἶναι τό ἀντίθετο τοῦ ἐκφράζειν κάτι.

Μιὰ τέτοια μίμηση ἀκριβῶς εἶναι τό ἰδανικό τῆς τέχνης, ὄχι ἡ πρακτική της μέθοδος ἢ μιὰ στάση πού ἀποβλέπει σέ ἐκφραστικά χαρακτηριστικά. Ἀπό τόν καλλιτέχνη περνᾷ μέσα στήν ἐκφραση ἡ μιμική πού τοῦ προκαλεῖ τό ἐκφραζόμενο· ἄν αὐτό γίνει χειροπιαστό ψυχικό περιεχόμενο τοῦ καλλιτέχνη καί τό ἔργο τέχνης ἀπεικόνισή του, τό ἔργο ἐκφυλίζεται σέ μή καθαρή φωτογραφία. Ἡ ὑποταγή τοῦ Schubert στή μοῖρα του δέν πρέπει νά ἀναζητηθεῖ στό ὑποτιθέμενο κλίμα τῆς μουσικῆς του, ὄχι στήν ψυχική του διάθεση, σάν νά πρόδιδε κάτι ἀπό αὐτή τό ἔργο του, ἀλλά στό «ἔτσι εἶναι» πού δηλώνεται μέ τό ὕφος τοῦ παραιτούμενου: αὐτό τό ὕφος εἶναι ἡ ἐκφραση τῆς μουσικῆς του. Ἐνσάρκωση αὐτῆς τῆς ἐκφρασης εἶναι

ὁ γλωσσικός χαρακτήρας τῆς τέχνης, πού διαφέρει ριζικά ἀπό τή γλώσσα ὡς μέσον ἔκφρασης τῆς τέχνης. Θά ἔτεινε κανείς νά εἰκάσει ὅτι αὐτά τά δύο δέν διαφέρουν ἀπλῶς, ἀλλά εἶναι ἀσυμβίβαστα μεταξύ τους· οἱ προσπάθειες τῆς πεζογραφίας ἀπό τόν Joyce καί μετέπειτα νά θέσει ἐκτός λειτουργίας τή συλλογιστική γλώσσα ἢ τουλάχιστον νά τήν ὑποτάξει στίς κατηγορίες τῆς μορφῆς σέ τέτοιον βαθμό ὥστε ἡ κατασκευή νά γίνει ἀγνώριστη θά μπορούσαν ἔτσι νά ἐξηγηθοῦν ὡς ἓνα σημεῖο· ἡ νεώτερη τέχνη ἐπιδιώκει τή μετατροπή τῆς ἐπικοινωνιακῆς γλώσσας σέ μιμητική. Λόγω τοῦ διπλοῦ χαρακτήρα της ἡ γλώσσα εἶναι συστατικό στοιχεῖο τῆς τέχνης καί θανάσιμος ἐχθρός της. Τά ἐτρουσκικά ἀγγεῖα στή Villa Giulia εἶναι ἐξαιρετικά ὁμιλητικά καί ἀσύμμετρα πρὸς κάθε ἐπικοινωνιακή γλώσσα. Ἡ ἀληθινή γλώσσα τῆς τέχνης εἶναι βουβή, τό βουβό της στοιχεῖο ἔχει τήν προτεραιότητα ἔναντι τῆς δηλωτικῆς-σημασιοδοτικῆς γλώσσας τῆς ποίησης, ἡ ὁποία δέν λείπει οὔτε ἀπό τή μουσική. Τό γλωσσοειδές γνῶρισμα τῶν ἀγγείων εἶναι μᾶλλον σάν νά λέει «ἐδῶ εἶμαι» ἢ «αὐτό εἶμαι», μοιάζει μέ μιά ἐαυτότητα πού δέν χρειάστηκε νά συγκροτηθεῖ πρῶτα ἀπό τήν ταυτιστική σκέψη μέσα ἀπό σχέσεις ἀλληλεξάρτησης τῶν ὑπαρχόντων πραγμάτων. Ἐτσι ἓνας ρινόκερος, τό βουβό ζῶο, μοιάζει νά λέει: εἶμαι ρινόκερος. Ὁ στίχος τοῦ Rilke «γιατί ἐδῶ δέν ὑπάρχει σημεῖο πού νά μή σέ βλέπει»,⁵³ τόν ὁποῖο ὁ Benjamin ἐκτιμοῦσε πολύ, κωδικοποίησε αὐτή τή μή δηλωτική-σημασιοδοτική γλώσσα τῶν ἔργων τέχνης. Ἡ γλώσσα τους, σέ σύγκριση μέ τή δηλωτική-σημασιοδοτική γλώσσα, εἶναι παλαιότερη ἀλλά ἀνεκπλήρωτη: λές καί τά ἔργα τέχνης, προσκολλώμενα μέ τή διάρθρωσή τους στό ὑποκείμενο, ἐπαναλαμβάνουν τή διαδικασία ἐκπήγασής του, τόν ἀγῶνα του νά συγκροτηθεῖ. Ἐκφραση δέν ἔχουν ἐκεῖ ὅπου γνωστοποιοῦν τό ὑποκείμενο, ἀλλά ὅταν ἀρχίζουν νά δονοῦνται ἀπό τήν πρωτοϊστορία τῆς ὑποκειμενικότητας, τό στάδιο ἐμψύχωσης· τό τρέμολο κάθε μορφῆς εἶναι ἀφόρητο ὡς ὑποκατάστατο αὐτῆς τῆς δόνησης. Αὐτό παραφράζει τή συγγένεια μεταξύ τοῦ ἔργου τέχνης καί τοῦ ὑποκειμένου, ἡ ὁποία ἔχει διάρκεια, διότι στό ὑποκείμενο ἐκείνη ἡ πρωτοϊστορία ἐπιζητεῖ. Σέ ὅλη τήν ἱστορία τό ὑποκείμενο ἀρχίζει συνεχῶς ἀπό τήν ἀρχή. Μόνο τό ὑποκείμενο εἶναι κατάλληλο ὡς ὄργανο ἔκφρασης, ὅσο καί ἂν τό ἴδιο, πού φαντάζεται ὅτι εἶναι ἄμεση ὑπαρξη, εἶναι ἐντούτοις διαμεσολαβημένο. Ἀκόμη καί ὅταν τό ἐκφραζόμενο μοιάζει μέ τό ὑπο-

κείμενο, όταν οι παρορμήσεις είναι αυτές του υποκειμένου, ταυτόχρονα είναι απρόσωπες, ενσωματώνονται στο συγκροτούμενο Έγώ χωρίς να χάνονται μέσα του. Η έκφραση των έργων τέχνης είναι τό μη υποκειμενικό στοιχείο του υποκειμένου, μάλλον τό αποτύπωμά του παρά ή έκφρασή του· τίποτε δέν είναι τόσο έκφραστικό όσο τά μάτια ζώων –των ανθρωποειδών πιθήκων–, πού αντικειμενικά μοιάζουν νά λυποῦνται γιατί δέν είναι άνθρωποι. Καθώς οι παρορμήσεις μεταφέρονται στά έργα, τά όποια τά οικειοποιούνται μέσω της ένοποιητικής τους διαδικασίας, παραμένουν στό αισθητικό συνεχές τοποτηρητές της έξωαισθητικής φύσης, αλλά ως όμοιώματά της δέν είναι πιά αὐτούσιες. Αὐτή ή ἀμφιρρέπεια καταγράφεται από κάθε γνήσια αισθητική έμπειρία, μέ ἀπαράμιλλο τρόπο στήν καντιανή περιγραφή του συναισθήματος του υπέροχου ως παλλόμενου μεταξύ της φύσης και της ελευθερίας. Μιά τέτοια τροποποίηση είναι, χωρίς όποιονδήποτε στοχασμό πάνω στό πνεῦμα, συστατική πράξη της εκπνευμάτισης σέ όλη τήν τέχνη. Η μεταγενέστερη τέχνη τήν ἀναπτύσσει ἀπλῶς, ἀφοῦ στήν τροποποίησή της μίμησης από τό μόρφωμα έχει ἤδη τεθεῖ, ἄν δέν συγκροτεῖται από τήν ἴδια τή μίμηση ως τρόπον τινά φυσιολογική ἀπλή μορφή πνεύματος. Η τροποποίηση είναι συνυπεύθυνη γιά τήν καταφατική οὐσία της τέχνης, ἐπειδή ό πόνος ἀφενός μετριάζεται από τή φαντασία, ἀφετέρου γίνεται ἐλέγξιμος από τήν πνευματική όλότητα, μέσα στήν όποία ἐξαφανίζεται, και παραμένει αντικειμενικά ἀμετάβλητος.

Όσο και ἄν ή τέχνη έχει σημαδευθεῖ και ἐνισχυθεῖ από τήν οἰκουμενική ἀλλοτρίωση, είναι λιγότερο ἀλλοτριωμένη καθόσον όλες οι πτυχές της έχουν περάσει μέσα από τό πνεῦμα και έχουν ἐξανθρωπισθεῖ χωρίς βία. Ταλαντεύεται ἀνάμεσα στήν ἰδεολογία και σέ αὐτά πού ό Hegel ἀποδίδει στό οἰκεῖο βασίλειο του πνεύματος, τήν ἀλήθεια της βεβαιότητας γιά τόν ἑαυτό του. Τό πνεῦμα μπορεῖ νά ἐξακολουθεῖ μέσα στήν τέχνη νά ἀσκει κυριαρχία, στήν αντικειμενοποίησή του ωστόσο ἀπελευθερώνεται από τίς κυριαρχικές του βλέψεις. Καθώς τά αισθητικά μορφώματα δημιουργοῦν ἕνα συνεχές πού είναι στό σύνολό του πνεῦμα, γίνονται ἕνα φαινομενικό είναι καθ' ἑαυτό, πού, ἄν ἦταν πραγματικό, θά μπορούσαν νά πραγματοποιηθοῦν οι προθέσεις του υποκειμένου και νά σβήσουν. Η τέχνη διορθώνει τήν ἐννοιολογική γνώση, ἐπειδή, ὄντας ἀποσχισμένη, πραγματοποιεῖ ἐκεῖνο πού ή γνώση μάταια περιμένει

ἀπό τή μή μεταφορική σχέση ὑποκειμένου-ἀντικειμένου: ὅτι μέ τήν ὑποκειμενική ἐπίτευξη θά ἀποκαλυφθεῖ κάτι ἀντικειμενικό. Αὕτῃ τήν ἐπίτευξη δέν τήν ἀναβάλλει ἐπ' ἄπειρον. Τήν ἀπαιτεῖ ἐπιτακτικά ἀπό τήν πεπερασμένη της φύση, μέ τίμημα τόν φαινομενικό της χαρακτήρα. Μέσω τῆς ἐκπνευμάτισης, τῆς ριζικῆς κυριαρχίας πάνω στή φύση, τῆς αὐτοκυριαρχίας της, διορθώνει τήν κυριαρχία πάνω στή φύση ὡς ὑποταγή τοῦ Ἰλλου. Τό ξένο στοιχεῖο πού, παρὰ τήν ἀντίσταση τοῦ ὑποκειμένου, ἀποκαθίσταται μέσα στό ἔργο ὡς κάτι σταθερό καί διαρκές, ὡς ὑποτυπῶδες φετίχ, ἀντιπροσωπεύει τή μή ἀλλοτριώση· ἐκεῖνο ὅμως πού στόν κόσμο συμπεριφέρεται σάν νά ἐπιζεῖ ὡς μή ταυτόσημη φύση γίνεται ὑλικό στήν ὑπηρεσία τῆς ὑποταγῆς τῆς φύσης καί ὄχημα τῆς κοινωνικῆς κυριαρχίας καί εἶναι ἀσφαλῶς ἀλλοτριωμένο. Ἡ ἔκφραση, μέσω τῆς ὁποίας ἡ φύση διεισδύει πιό βαθιά στήν τέχνη, εἶναι ταυτόχρονα τό κατ' ἐξοχήν μή κυριολεκτικό στοιχεῖο της, τό μέμνησο ἐκείνου πού ἡ ἴδια ἡ ἔκφραση δέν εἶναι καί πού ἐντούτοις δέν μπορεῖ νά συγκριμενοποιηθεῖ παρὰ μόνο μέσω τοῦ «πῶς» τῆς ἔκφρασης.

Ἡ διαμεσολάβηση τῆς ἔκφρασης στά ἔργα τέχνης ἀπό τήν ἐκπνευμάτιση, γιά τήν ὁποία οἱ σημαντικοί ἐκπρόσωποι τοῦ ἑξπρεσιονισμοῦ στήν ἀρχική φάση εἶχαν σαφῆ ἀντίληψη, συνεπάγεται μιὰ κριτική τοῦ χονδροειδοῦς δυῖσμοῦ μορφῆς καί ἔκφρασης, πού εἶναι σημεῖο προσανατολισμοῦ τόσο γιά τήν παραδοσιακή αἰσθητική ὅσο καί γιά τή συνείδηση ἀρκετῶν αὐθεντικῶν καλλιτεχνῶν.⁵⁴ Δέν θά μπορούσε βέβαια νά ὑποστηριχθεῖ ὅτι αὕτῃ ἡ διχοτομία δέν ἔχει καμμιὰ βάση. Ἄλλοῦ προέχει ἡ ἔκφραση καί ἄλλοῦ ἡ μορφή, προπάντων στήν παλαιότερη τέχνη πού προσέφερε ἓνα πλαίσιο στίς παρορμήσεις, καί αὐτό δέν μπορεῖ νά ἀμφισβητηθεῖ. Ὡστόσο αὐτά τά δύο στοιχεῖα εἶναι στενά διαμεσολαβημένα μεταξύ τους. Ἔργα χωρίς πλήρη διαμόρφωση, χωρίς ὁλοκληρωμένη μορφή, χάνουν τήν ἐκφραστικότητα πού γιά χάρη της ἀπαλλάσσονται ἀπό τήν ὑποχρέωση νά καταβάλουν τίς ἀπαραίτητες προσπάθειες γιά μιὰ ὁλοκληρωμένη μορφή, ἐνῶ ἡ δῆθεν καθαρῇ μορφή, πού ἀρνεῖται τήν ἔκφραση κροταλίζει στό κενό. Ἡ ἔκφραση εἶναι ἓνα φαινόμενο ἐπαλληλίας, συνάρτηση τόσο τῆς μεθόδου ὅσο καί τῆς μίμησης. Ἡ μίμηση μέ τή σειρά της προκαλεῖται ἀπό τήν πυκνότητα τῆς τεχνικῆς διαδικασίας, τῆς ὁποίας ἡ ἐγγενῆς ὀρθολογικότητα φαίνεται ὅτι ἐναντιώνεται στήν ἔκφραση. Ἡ δύναμη ἐπιβολῆς τῶν ἄρτιων

ἔργων εἶναι ἀνάλογη μέ τήν εὐγλωττία τους, τήν ἱκανότητά τους νά μιλοῦν, καί ὄχι ἀπλῶς μιὰ ὑποβλητική ἐπίδραση· ἄλλωστε ἡ ὑποβολή συγγενεῦει μέ τή σειρά της μέ μιμητικές διαδικασίες. Αὐτό ὁδηγεῖ σέ ἓνα ὑποκειμενικό παράδοξο: ἡ τέχνη παράγει κάτι τυφλό –τήν ἔκφραση– μέσω στοχασμοῦ – μέ τή μορφή· δέν ἐξορθολογίζει κάτι τυφλό πού προϋπάρχει, ἀλλά τό παράγει αἰσθητικά ἡ ἴδια· «νά κά- νουμε πράγματα γιά τά ὅποια δέν ξέρουμε τί εἶναι». Αὕτη ἡ κατά- σταση, πού σήμερα ἔχει ὀξυνθεῖ σέ σύγκρουση, ἔχει τή μακροχρόνια προϊστορία της. Μιλώντας γιά τό κατακάθι τοῦ παράλογου, τό ἀσύμμετρο σέ κάθε καλλιτεχνική παραγωγή, ὁ Goethe δείχνει τόν σύγχρονο ἀστερισμό τοῦ συνειδητοῦ καί τοῦ ἀσυνειδήτου· δείχνει ἐπίσης τήν προοπτική τῆς τέχνης, πού ἀπό τή συνείδηση προστα- τεύεται ὡς σφαῖρα τοῦ ἀσυνειδήτου, νά γίνει αὐτό πού ἦταν σύμ- φωνα μέ τήν αὐτοαντίληψή της στή δεύτερη περίοδο τοῦ ρομαντι- σμοῦ, ἀπό τόν Baudelaire καί μετέπειτα, ἓνα spleen,^{54α} μιὰ λόξα πού ἔχει ἐγκαθιδρυθεῖ μέσα στήν ὀρθολογικότητα ὡς προστατευμένη ζώνη καί κατά βάση μπορεῖ νά ἀρθεῖ. Ὡστόσο αὕτη ἡ ἐπισήμανση δέν ἐξουδετερώνει τήν τέχνη: ὅποιος ἐπιχειρηματολογεῖ ἔτσι κατά τῆς νεωτερικότητας ἐμμένει μηχανικά στόν δυῖσμό μορφῆς καί ἔκ- φρασης. Αὐτό πού γιά τούς θεωρητικούς εἶναι μιὰ λογική ἀντίφα- ση, γιά τούς καλλιτέχνες εἶναι κάτι γνώριμο καί ἀναπτύσσεται στή δουλειά τους: διαθέτουν καί ἐξουσιάζουν τό μιμητικό στοιχεῖο, πού ἔτσι χρησιμοποιεῖται αὐθόρμητα, καταστρέφεται, σώζεται. Ἡ ἐκούσια χρήση ἐνός ἀκούσιου εἶναι τό ζωτικό στοιχεῖο τῆς τέχνης καί ἡ σχετική ἱκανότητα ἓνα ἀξιόπιστο κριτήριον καλλιτεχνικῆς ἰσχύος, χωρίς νά συγκαλύπτεται ὁ μοιραῖος χαρακτήρας μιᾶς τέ- τοιας πρακτικῆς. Οἱ καλλιτέχνες γνωρίζουν αὕτη τήν ἱκανότητα ὡς διαισθητική κατανόηση τῆς μορφῆς. Αὕτη ἡ αἴσθηση τῆς μορφῆς ἀποτελεῖ τήν κατηγορία διαμεσολάβησης γιά τή λύση τοῦ προβλή- ματος πού εἶχε θέσει ὁ Kant, πῶς καί γιατί ἡ τέχνη, πού γι' αὐτόν ἦταν κάτι ἐξαιρετικά μὴ ἐννοιολογικό, ὑποκειμενικά φέρει μέσα της ἐντούτοις τό στοιχεῖο τῆς γενικότητας καί τῆς ἀντικειμενικότη- τας, τό ὅποιο σύμφωνα μέ τήν κριτική τοῦ Λόγου εἶναι ἀποκλειστι- κή ὑπόθεση τῆς συλλογιστικῆς γνώσης. Ἡ αἴσθηση τῆς μορφῆς εἶναι ὁ τυφλός καί ταυτόχρονα δεσμευτικός αὐτοστοχασμός τοῦ αἰσθητικοῦ ἀντικειμένου, πού πρέπει νά ἐπαφίεται σέ αὐτόν· εἶναι ἡ κλειστή ἀπέναντι στόν ἑαυτό της ἀντικειμενικότητα πού περιέρ-

χεται στή σφαίρα τῆς ὑποκειμενικῆς μιμητικῆς ικανότητος, ἡ ὁποία μέ τή σειρά τῆς ἐνισχύεται ἀπό τόν ἀντίποδά της, τήν ὀρθολογική κατασκευή. Ἡ τυφλότητα τῆς αἰσθήσεως τῆς μορφῆς ἀντιστοιχεῖ στήν ἀναγκαιότητα τοῦ πράγματος. Ὁ σκοπός κάθε αἰσθητικῆς ὀρθολογικότητος στήν τέχνη βρίσκεται στήν ἀνορθολογικότητα τοῦ στοιχείου ἔκφρασης. Καθῆκον τῆς τέχνης εἶναι, ἐναντίον κάθε ἐπιβεβλημένης τάξης, νά ἀπαλλαγεῖ τόσο ἀπό τήν ἀδιέξοδη φυσική ἀναγκαιότητα ὅσο καί ἀπό τό χαῶδες τυχαῖο. Στό τυχαῖο, πού κάνει τήν ἀναγκαιότητα στήν τέχνη νά συνειδητοποιήσῃ τό πλασματικό της στοιχείο, δέν χορηγεῖ τό μερίδιό του, ἐνσωματώνοντας ἐπιτηδες καί μέ πλασματικό τρόπο τυχαῖα στοιχεῖα, γιά νά ἀποδυναμώσει ἔτσι τίς ὑποκειμενικές της διαμεσολαβήσεις. Δικαιώνει τό τυχαῖο μᾶλλον ψηλαφώντας στό σκοτάδι τῆς τροχιᾶς τῆς ἀναγκαιότητας. Ὅσο πιο πιστά τήν ἀκολουθεῖ, τόσο λιγότερο διαφανές εἶναι. Ἡ τέχνη συσκοτίζει τόν ἑαυτό της. Ἡ ἐγγενής διαδικασία της ἔχει κάτι ἀπό τήν πορεία τῶν ραβδοσκόπων. Ἀκολουθώντας τή ράβδο πού τραβάει τό χέρι, ἐκτελεῖ κανεῖς μιά μιμητική πράξη πού παρακολουθεῖ καί ἀποδίδει τήν ἀντικειμενικότητα· τά ἔργα αὐτοματῆς γραφῆς, ὅπως καί ἡ *Προσδοκία* (Erwartung) τοῦ Schönberg, ἀκολουθήσαν τήν οὐτοπία ὡς πηγὴ ἔμπνευσης, γρήγορα ὅμως ἔγινε φανερό ὅτι ἡ ἔνταση μεταξύ ἔκφρασης καί ἀντικειμενοποίησης δέν λύεται σέ μιά ταυτότητα. Δέν ἐπαρκεῖ καμμιά μέση ὁδός ἀνάμεσα στήν αὐτολογοκρισία τῆς ἀνάγκης γιά ἔκφραση καί τή διαλλακτικότητα τῆς κατασκευῆς. Ἡ ἀντικειμενοποίηση περνάει μέσα ἀπό τά ἄκρα. Ἡ ἀνάγκη γιά ἔκφραση, πού κανένα γοῦστο καί καμμιά καλλιτεχνική διάνοια δέν τήν τιθασεύουν, συγκλίνει μέ τή γυμνή ὀρθολογική ἀντικειμενικότητα. Ἀπό τήν ἄλλη μεριά ὁ αὐτοστοχασμός τοῦ ἔργου τέχνης, ἡ νόησις νοήσεως τῆς τέχνης, δέν μπορεῖ νά χειραγωγηθεῖ ἀπό κανενός εἶδους χορηγούμενη ἀνορθολογικότητα. Ἡ αἰσθητική ὀρθολογικότητα πρέπει μέ δεμένα μάτια νά ριχθεῖ μέσα στή δουλειά τῆς διαμόρφωσης, ἀντὶ νά τήν κατευθύνει ἀπό τά ἔξω, ὡς στοχασμός πάνω στό ἔργο τέχνης. Εὐφυῆ ἢ βλακώδη εἶναι τά ἔργα τέχνης ἀνάλογα μέ τίς τεχνικές πού ἀκολουθοῦν, ὅχι οἱ σκέψεις πού κάνει ἓνας καλλιτέχνης γι' αὐτά. Μιά τέτοια ἐγγενής λογική τοῦ πράγματος διέπει κάθε στιγμή τήν τέχνη τοῦ Beckett, πού εἶναι στεγανοποιημένη ἐναντι μιᾶς ἐπιφανειακῆς ὀρθολογικότητος. αὐτό ὅμως δέν εἶναι προνόμιο τῆς αἰσθητικῆς νεωτερικότητος, τῆς

μοντέρνας τέχνης, αλλά μπορούμε νά τό διαπιστώσουμε εξίσου καλά στην παραίτηση από περιττές καί κατ' αὐτά ἀνορθολογικές γαρνιτούρες, λόγου χάρη στίς συντμήσεις τοῦ ὠριμου Beethoven. Ἀπό τήν ἄλλη μεριά τά κατώτερα ἔργα τέχνης, προπάντων ἡ κροταλίζουσα μουσική, εἶναι χαρακτηριστικά γιά τήν ἐγγενῆ βλακεία τους, στήν ὁποία μεταξύ ἄλλων ἀντέδρασε ἐν εἵδει πολεμικῆς τό ἰδανικό τῆς ὠριμότητος στή μοντέρνα τέχνη. Τό ἀδιέξοδο δίλημμα μεταξύ μίμησης καί κατασκευῆς ἀναγκάζει τά ἔργα τέχνης νά συνδυάζουν τή ριζοσπαστικότητα μέ τή σύνεση χωρίς ἀπόκρυφες βοηθητικές ὑποθέσεις, προστιθέμενες ἀπό τά ἔξω.

Ἀλλά ἡ σύνεση δέν προσφέρει διέξοδο ἀπό τό δίλημμα. Ἀπό ἱστορική ἄποψη μία ἀπό τίς ρίζες τῆς ἐξέγερσης κατά τῆς φαινομενικότητας εἶναι ἡ ἀλλεργία πού προκαλεῖ ἡ ἔκφραση· ἂν δεχθοῦμε ὅτι τό χάσμα τῶν γενεῶν παίζει ἕναν ρόλο στήν τέχνη, αὐτό συμβαίνει ἐδῶ. Ὁ ἐξπρεσιονισμός ἔχει μεταβληθεῖ σέ εἰκόνα τοῦ πατέρα. Ἐμπειρικές μελέτες^{54β} ἔχουν καταδείξει ὅτι ἀνελεύθεροι, συμβατικά σκεπτόμενοι καί ἐπιθετικοί-ἀντιδραστικοί ἄνθρωποι ἔχουν τήν τάση νά ἀπορρίπτουν τήν «intraseption», τήν αὐτοπερισυλλογή σέ ὅλες τίς μορφές της καί κατά προέκταση τήν ἔκφραση ὡς κάτι ἀνθρώπινο, πάρα πολύ ἀνθρώπινο. Οἱ ἴδιοι, στό πλαίσιο μιᾶς γενικότερης ἀποξένωσης ἀπό τήν τέχνη, ἀντιδρῶν μέ ἰδιαίτερη μνησικακία κατά τῆς μοντέρνας τέχνης. Ἀπό ψυχολογική σκοπιά ὑπακούουν στούς μηχανισμούς ἄμυνας μέ τούς ὁποίους ἕνα ὑπανάπτυκτο Ἐγώ ἀποποιεῖται κάτι πού θά μπορούσε νά κλονίσει τήν πενιχρή λειτουργικότητά του καί προπάντων νά βλάψει τόν ναρκισσισμό του. Ἡ περιγραφόμενη στάση ἀφορᾷ τήν «intolerance of ambiguity», τή μή ἀνοχή τῆς ἀμφισημίας, κάθε ἀμφιρρέπειας, κάθε στοιχείου πού δέν μπορεῖ νά ὑπαχθεῖ καθαρά σέ κάτι ὑπερκείμενο· μιᾶς στάσης πού σέ τελική ἀνάλυση ἐναντιώνεται σέ καθετί ἀνοιχτό καί μή προαποφασισμένο ἀπό κάποια ἀρχή, στήν ἴδια τήν ἐμπειρία. Ἀκριβῶς πίσω ἀπό τό μιμητικό ταμποῦ βρίσκεται μιᾶ σεξουαλική ἀπαγόρευση: τίποτε δέν πρέπει νά εἶναι ὑγρό, ἡ τέχνη πρέπει νά ἀκολουθεῖ τούς κανόνες ὑγιεινῆς. Μερικά ρεύματά της ταυτίζονται μέ αὐτό τό ταμποῦ καί μέ τό κυνήγι τῶν μαγισσῶν κατά τῆς ἔκφρασης. Ὁ ἀντιψυχολογισμός τῆς μοντέρνας τέχνης ἀποκτᾷ διαφορετική λειτουργία. Ἄλλοτε προνόμιο μιᾶς πρωτοπορίας πού ἐξεγειρόταν τόσο κατά τοῦ Jugendstil ὅσο καί κατά τοῦ

στρεφόμενου προς την έσωτερικότητα ρεαλισμού, στό μεταξύ έχει κοινωνικοποιηθεί και ύπηρετεί την ύφιστάμενη τάξη πραγμάτων. Η κατηγορία της έσωτερικότητας ανάγεται, σύμφωνα μέ τή θέση του Max Weber, στον προτεσταντισμό, ό όποιος έθεσε τήν πίστη πάνω από τά έργα. Ένω ή έσωτερικότητα, ακόμη και στον Kant, έννοοϋσε και τή διαμαρτυρία κατά τής έτερόνομης τάξης πού έπιβαλλόταν στα ύποκείμενα, έξαρχής συνοδευόταν από τήν άδιαφορία γι' αυτή τήν τάξη, τήν προθυμία νά τήν άφήσει ως έχει και νά ύπακούσει σέ αυτή. Αυτό συμφωνοϋσε μέ τήν προέλευση τής έσωτερικότητας από τήν έργασιακή διαδικασία: όφειλε νά εκθρέψει έναν ανθρωπολογικό τύπο πού θά εκτελεί τή μισθωτή έργασία ως καθήκον, τρόπον τινά οικειοθελώς, καθώς ήταν άπαραίτητη στον νέο τρόπο παραγωγής και έπιβαλλόταν από τίς κοινωνικές παραγωγικές σχέσεις. Μέ έπιτεινόμενη τήν άδυναμία του αύτοτελοϋς ύποκειμένου ή έσωτερικότητα έγινε κατά συνέπεια μιά όφθαλμοφανής ιδεολογία, ψευδής συνείδηση στην ύπηρεσία του κρατοϋντος, τό φάντασμα ενός έσωτερικού βασιλείου στό όποιο ή σιωπηλή πλειοψηφία αποζημιώνεται γιά ό,τι τής στερεί ή κοινωνία· έτσι γίνεται όλο και περισσότερο σκιώδης χάνοντας και τό δικό της περιεχόμενο. Η τέχνη δέν θέλει πιά νά συμβαδίσει μέ αυτή τήν τάση. Άλλά ή ίδια δέν είναι νοητή χωρίς τό στοιχείο τής έσωτερίκευσης. Ο Benjamin είχε πει κάποτε: καρφί δέν μου καίγεται γιά τήν έσωτερικότητα. Υπαινισσόταν τόν Kierkegaard και τή «φιλοσοφία τής έσωτερικότητας» πού τόν επικαλείται, ένω ό Δανός θεολόγος θά απέρριπτε αυτή τήν όνομασία όπως και τόν όρο όντολογία. Ο Benjamin έννοοϋσε τήν άφηρημένη ύποκειμενικότητα πού κορδώνεται σαν νά είχε οϋσιαστική ύπόσταση. Η πρότασή του όμως δέν είναι όλόκληρη ή αλήθεια, κάτι πού δέν είναι οϋτε τό άφηρημένο ύποκείμενο. Τό πνεϋμα –ακόμη και του ίδιου του Benjamin– πρέπει νά έπιδοθεί σέ μιά ένδοσκόπηση γιά νά μπορέσει νά άρνηθεί τήν έσωτερική του ύπαρξη. Στο επίπεδο τής αισθητικής αυτό θά μπορούσε νά καταδειχθεί πάνω στην αντίθεση μεταξύ του Beethoven και τής τζάζ, πού τά αύτιά άρχετών μουσικών έχουν άρχίσει νά μήν τήν πιάνουν. Ο Beethoven –μέ τροποποιήσεις και παραταϋτα μέ καθορίσιμο τρόπο– αντιπροσωπεύει τήν πλήρη έμπειρία τής έξωτερικής ζωής, πού έπιστρέφει στην έσωτερικότητα, άκριβώς όπως ό χρόνος, τό μέσον έκφρασης τής μουσικής, είναι τό έσωτερικό νόη-

μιά της· ή λαϊκή μουσική (popular music^{54γ}) σέ όλες τίς έκδοχές της βρίσκεται έντεϋθεν μιᾶς τέτοιας μετουσίωσης, εἶναι ἓνα σωματικό ἐρέθισμα καί ὡς τέτοιο, ἀπέναντι στήν αἰσθητική αὐτονομία, συνιστᾷ μιᾶ ἐπαναστροφή. Ἔχει καί ή ἐσωτερικότητα τή διαλεκτική της, ὄχι ὁμως ὑπό τήν ἔννοια τοῦ Kierkegaard. Μέ τή διάλυσή της δέν ἀναδείχθηκε κατά συνέπεια ἓνας τύπος ἀνθρώπου θεραπευμένος ἀπό τήν ἰδεολογία, ἀλλά ἓνας πού δέν κατάφερε κᾶν νά σχηματίσει ἓνα Ἐγώ· εἶναι ὁ τύπος ἀνθρώπου γιά τόν ὁποῖο ὁ David Riesman χρησιμοποίησε τή διατύπωση «outer-directed».^{54δ} Ἀπό αὐτά πέφτει πλέον μιᾶ συμφιλωτική ἀνταύγεια πάνω στήν κατηγορία τῆς ἐσωτερικότητας στήν τέχνη. Λόγου χάρη ή συκοφαντία ὅτι τά ἀκραῖα ἐκφραστικά ἔργα τέχνης εἶναι ἓνα εἶδος παρατραβηγμένου ὄψιμου ρομαντισμοῦ ἀποδείχθηκε στήν πραγματικότητα μιᾶ φλυαρία ἐκείνων πού ἀποβλέπουν στήν ἀναζωογόνηση παρωχημένων πραγμάτων. Ἡ αἰσθητική ἐξωτερίκευση-αὐταπεμπόληση^{54ε} στό πράγμα, στό ἔργο τέχνης, ἀπαιτεῖ ἓνα ἰσχυρό Ἐγώ καί ὄχι ἓνα ἀδύναμο καί προσαρμοζόμενο. Μόνο τό αὐτόνομο Ἐγώ μπορεῖ νά σταθεῖ κριτικά ἀπέναντι στόν ἑαυτό του καί νά σπάσει τόν κλοιό τῆς αὐταπάτης. Αὐτό δέν εἶναι νοητό ὅσο τό μιμητικό στοιχεῖο καταπιέζεται ἀπό τά ἔξω, ἀπό ἓνα ἀπλῶς ἐπιφανειακό, αἰσθητικό Ὑπερεγώ ἀντί νά ἐξαφανίζεται καί νά διατηρεῖται μέσα στήν ἔνταση ἀνάμεσα στόν ἑαυτό του καί τό ἀντίθετό του στήν ἀντικειμενοποίηση. Παραταῦτα ή φαινομενικότητα εἶναι κατάφωρη κυρίως στήν ἐκφραση, διότι αὕτη ἐμφανίζεται ὡς ἀπαλλαγμένη ἀπό τή φαινομενικότητα καί ἐντούτοις ὑπάγεται στήν αἰσθητική φαινομενικότητα· ή ἐκφραση ἔχει ἐπικριθεῖ ἐντονότατα ὡς θεατρinizμός. Τό μιμητικό ταμποῦ, ἓνα σημαντικό κεφάλαιο τῆς ἀστικῆς ὄντολογίας, στόν διοικούμενο κόσμο ἔχει περάσει καί στή ζώνη πού ἦταν προορισμένη νά ἀνέχεται τή μίμηση· ἐκεῖ ἀποκάλυψε μέ σωτήριο τρόπο τό ψέμα τῆς ἀνθρώπινης ἀμεσότητας. Πέρα ἀπό αὐτά ὁμως μιᾶ τέτοια ἀλλεργία ἐνισχύει τήν ἀπέχθεια πρὸς τό ὑποκείμενο, χωρίς τό ὁποῖο βέβαια δέν θά εἶχε νόημα καμμιά κριτική τῆς ἐμπορευματοποίησης. Ἡ ἄρνηση τοῦ ὑποκειμένου εἶναι ἀφηρημένη. Ἀσφαλῶς τό ὑποκείμενο –τό ὁποῖο ὅσο πῖό ἀνίσχυρο καί λειτουργικό ἔγινε, τόσο πῖό πολύ ποζάρει καί κορδώνεται ἀντισταθμιστικά– στήν ἐκφραση εἶναι ἤδη ψευδής συνείδηση καθόσον, ὡς ἐκφραζόμενο, ὑποκρίνεται πῶς πρέπει νά τοῦ ἀποδοθεῖ μιᾶ σπουδαιότητα, τήν

όποία έχει χάσει. Άλλά ή χειραφέτηση τής κοινωνίας από τήν επικυριαρχία τών παραγωγικών σχέσεων της έχει ως στόχο τήν πραγματική δημιουργία του υποκειμένου, τήν όποία οί επικρατοῦσες συνθήκες δέν επέτρεψαν ως τώρα, καί ή έκφραση δέν είναι απλώς ἴβρις του υποκειμένου, αλλά ένα παράπονο για τήν ἴδια του τήν άποτυχία, ως κρυπτογράφημα τής δυνατότητάς του νά υπάρξει. Η άλλεργία κατά τής έκφρασης νομιμοποιείται βέβαια προπάντων από τό γεγονός ότι ένα στοιχείο τής έκφρασης, ανεξάρτητα από όποιοδήποτε αισθητικό μαγείρεμα, τείνει προς τό ψέμα. Η έκφραση είναι a priori μιά άπομίμηση. Απατηλή είναι ή λανθάνουσα στήν έκφραση πεποίθηση ότι, αν κάτι λεχθεῖ ή φωναχθεῖ, θά γίνει καλύτερο: ένα κατάλοιπο μαγείας, μιά πίστη σέ αυτό πού ό Freud επικριτικά αποκάλεσε «παντοδυναμία τής σκέψης». Άλλά ή έκφραση δέν παραμένει αποκλειστικά στόν μαγικό κύκλο. Τό γεγονός ότι κάτι λέγεται, ότι ἔτσι κερδίζεται μιά άπόσταση από τήν ἐγκλωβισμένη άμεσότητα του πάσχειν, αλλάζει αυτό τό πάσχειν ὅπως ή κραυγή πού μετριάζει τόν άφόρητο πόνο. Προπάντων ή έκφραση πού αντικειμενοποιείται γλωσσικά είναι επίμονη: αυτό πού έχει λεχθεῖ μιά φορά, δύσκολα θά σβήσει ἐντελῶς, οὔτε τό κακό οὔτε τό καλό, οὔτε τό σύνθημα τής «τελικῆς λύσης» οὔτε ή ἐλπίδα για συμφιλίωση. Ό,τι αποκτᾶ γλώσσα μπαίνει στήν κίνηση ενός ανθρώπινου, πού δέν υπάρχει άκόμη καί δυνάμει τής άδυναμίας του, ή όποία τό αναγκάζει νά μιλήσει, αρχίζει νά σαλεύει. Τό υποκείμενο, ακολουθώντας μέ βαριά βήματα τήν εκπραγματίσή του, τήν περιορίζει μέ τό μιμητικό του υπόλειμμα καί ἔτσι γίνεται τοποτηρητής μιᾶς μή φθαρμένης ζωῆς μέσα στή φθαρμένη,^{54ς} ή όποία μετέτρεψε τό υποκείμενο σέ ἰδεολογία. Τό ἀξεδιάλυτο μπέρδεμα αὐτῶν τῶν δύο στοιχείων παραφράζει τήν άπορία, τό άδιέξοδο τής καλλιτεχνικῆς έκφρασης. Δέν μπορεί νά κρίνει κανείς γενικά αν κάποιος πού ἔξαλείφει κάθε έκφραση είναι φερέφωνο μιᾶς εκπραγματισμένης συνείδησης ή μιά βουβή, άνέκφραστη έκφραση πού καταγγέλλει τήν εκπραγματίση. Η αὐθεντική τέχνη γνωρίζει τήν έκφραση του άνέκφραστου, τό κλάμα πού του λείπουν τά δάκρυα. Από τήν ἄλλη μεριά, ή ἐμφαντική ἐξάλειψη τής έκφρασης, ὅπως στή «νέα αντικειμενικότητα» (Neue Sachlichkeit), συντάσσεται μέ τήν οἰκουμενική προσαρμογή καί υποτάσσει τήν αντιλειτουργική τέχνη σέ μιά αρχή πού μόνο στή βάση τής λειτουργικότητας μπορεί νά θεμελιωθεῖ.

Αὐτός ὁ τρόπος ἀντίδρασης παραβλέπει τό μή μεταφορικό, τό μή διακοσμητικό στοιχείο τῆς ἔκφρασης· ὅσο πιό ἀνεπιφύλακτα ἀνοίγονται τά ἔργα τέχνης στήν ἔκφραση, τόσο περισσότερο μετατρέπονται σέ πρωτόκολλα ἔκφρασης στρέφοντας τήν ἀντικειμενικότητα (ἤ λειτουργικότητα) πρός τά μέσα. Πάντως στά ἀντιεκφραστικά καί ταυτόχρονα, ὅπως στόν Mondrian, δηλωνόμενα ὡς θετικά, μαθηματικοποιημένα ἔργα τέχνης εἶναι σαφές ὅτι δέν ἔχει κριθεῖ ὀριστικά ἡ τύχη τῆς ἔκφρασης. Ἄν τό ὑποκείμενο δέν πρέπει πιά νά ἔχει τό δικαίωμα νά μιλήσει ἀπευθείας, ἄς μιλήσει τουλάχιστον –σύμφωνα μέ τήν ἰδέα τῆς νεωτερικότητας πού δέν εἶναι ἀφοσιωμένη στήν ἀπόλυτη κατασκευή– μέσα τῶν πραγμάτων, μέσα ἀπό τήν ἀλλοτριωμένη καί ἀλλοιωμένη μορφή τους.

Ἡ αἰσθητική δέν μπορεῖ νά ἐννοήσῃ τά ἔργα τέχνης ὡς ἐρμηνευτικά ἀντικείμενα· ἐκεῖνο πού στήν παρούσα κατάσταση θά μπορούσε νά συλλάβῃ εἶναι ὁ ἀκατανόητος χαρακτήρας τους· αὐτό πού τόσο εὐκόλα, χωρίς νά προβάλλῃ ἀντίσταση πουλήθηκε ὡς στερεότυπο στό σύνθημα «τό παράλογο» θά μπορούσε νά προσεγγισθεῖ μόνον ἀπό μιά θεωρία πού θά σκεφτόταν τήν ἀλήθεια του. Δέν μπορεῖ νά διαχωρισθεῖ ἀπό τήν ἐκπνευμάτιση τῶν ἔργων τέχνης, τήν ἀντίστιξή τους, ἡ ὁποία, σύμφωνα μέ τή ρήση τοῦ Hegel, εἶναι ὁ αἰθέρας τους, τό ἴδιο τό πνεῦμα στήν πανταχοῦ παρουσία του, ὄχι μιά ἀινιγματική πρόθεση. Διότι, ὡς τέτοια ἄρνηση τοῦ πνεύματος πού ὑποτάσσει τή φύση, τό πνεῦμα τῶν ἔργων τέχνης δέν παρουσιάζεται ὡς πνεῦμα ἀλλά, ἀναφλέγεται μέσα στό ἀντίθετό του, τήν ὕλικότητα. Κατά κανένα τρόπο δέν εἶναι περισσότερο παρόν στά πιό πνευματικά ἔργα τέχνης. Τό σωτήριο στοιχείο τῆς τέχνης βρίσκεται στήν πράξη μέ τήν ὁποία τό πνεῦμα τῆς ἐγκαταλείπει τόν ἑαυτό του στά πράγματα. Ἡ τέχνη δέν μένει πιστή στό ρίγος μέσω μιᾶς ἀναστροφῆς, ἀλλά μᾶλλον εἶναι ὁ κληρονόμος του. Τό πνεῦμα τῶν ἔργων τέχνης παράγῃ τό ρίγος μέσα ἀπό τήν ἐξωτερίκευση-ἀπεμπόλησή του στά πράγματα. Ἔτσι ἡ τέχνη συμμετέχει στήν πραγματική ροή τῆς ἱστορίας, σύμφωνα μέ τόν νόμο τοῦ διαφωτισμοῦ, ὅτι αὐτό πού κάποτε φάνταζε πραγματικό ἀποδημεῖ, μέ τήν αὐτοπερισυλλογή τοῦ δημιουργικοῦ πνεύματος, στή φαντασία καί ἐπιζεῖ σέ αὐτή συνειδητοποιώντας ὅτι δέν εἶναι πραγματικό. Ἡ ἱστορική τροχιά

τῆς τέχνης ὡς ἐκπνευμάτισης σημαδεύει τόσο μιά πορεία κριτικῆς τοῦ μύθου ὅσο καί μιά διαδικασία διάσωσής του: ὅ,τι δέν ξεχνᾷ ἡ φαντασία, τοῦ ἐπικυρώνει τή δυνατότητα νά ὑπάρξει. Αὐτή ἡ διπλή κίνηση τοῦ πνεύματος μέσα στήν τέχνη σκιαγραφεῖ μᾶλλον τήν ἐνύπαρκτη στήν ἔννοιά της προϊστορία της παρά ἀκολουθεῖ τήν ἐμπειρική της πορεία. Ἡ ἀκάθεκτη κίνηση τοῦ πνεύματος πρὸς τήν κατεύθυνση ἐκείνου πού δέν μπορεῖ νά συλλάβει συνηγορεῖ στήν τέχνη ὑπὲρ ἐκείνου πού χάθηκε στοὺς πανάρχαιους χρόνους.

Ἡ μίμηση στήν τέχνη εἶναι κάτι προπνευματικό καί ἀντίθετο πρὸς τό πνεῦμα, εἶναι ὅμως καί ἡ σπίθα πού κάνει τό πνεῦμα νά ἀνάψει. Στά ἔργα τέχνης τό πνεῦμα ἔγινε ἡ ἀρχή τῆς κατασκευῆς τους, ἀλλά ἀνταποκρίνεται στὸν τελικό του στόχο (Telos) μόνον ὅταν ἀναδύεται μέσα ἀπὸ τίς μιμητικές παρορμήσεις, τό ἀντικείμενο τῆς κατασκευῆς, προσκολλᾶται σέ αὐτές τρυφερά καί δέν ἐπιζητεῖ νά τοὺς ἐπιβληθεῖ κυριαρχικά. Ἡ μορφή ἀντικειμενοποιεῖ τίς ἐπιμέρους παρορμήσεις μόνον ὅταν τίς ἀκολουθεῖ ἐκεῖ ὅπου ἀπὸ μόνες τους θέλουν νά πᾶνε. Αὐτό μόνον εἶναι ἡ μέθεξις τοῦ ἔργου τέχνης στή συμφιλίωση. Ἡ ὀρθολογικότητα τῶν ἔργων τέχνης γίνεται πνεῦμα μόνον ὅταν ἐξαφανίζεται μέσα στό διαμετρικά ἀντίθετό της. Ἡ διάσταση μεταξύ τοῦ κατασκευαστικοῦ καί τοῦ μιμητικοῦ στοιχείου, πού δέν μπορεῖ νά ἀρθεῖ ἀπὸ κανένα ἔργο τέχνης, τρόπον τινά τό προπατορικό ἁμάρτημα τοῦ αἰσθητικοῦ πνεύματος, ἔχει τό ἀντίστοιχό της στό βλακῶδες στοιχεῖο τύπου γελωτοποιοῦ, πού φέρουν μέσα τους ἀκόμη καί τὰ πιό σημαντικά ἔργα· ἓνα μέρος αὐτῆς τῆς σημασίας τους τό ὀφείλουν μάλιστα στό γεγονός ὅτι δέν συγκαλύπτουν αὐτό τό στοιχεῖο μέ ψιμύθια, κάτι πού συνιστᾷ τήν ἀνεπάρκεια κάθε εἶδους κλασικισμοῦ, ὁ ὁποῖος τό ἀπωθεῖ. Ἡ τέχνη πρέπει νά εἶναι δύσπιστη ἀπέναντι σέ μιά τέτοια τάση. Μέ τήν ἐκπνευμάτισή της στό ὄνομα τῆς ὠριμότητας αὐτό τό βλακῶδες στοιχεῖο τονίζεται ἀκόμη πιό χτυπητά· ὅσο πιό λογική μοιάζει ἡ δομή της χάρις στήν ἐσωτερική συνοχή της, τόσο πιό φανερὴ γίνεται ἡ διαφορὰ αὐτῆς τῆς λογικότητας ἀπὸ ἐκείνη πού ἐπικρατεῖ στὸν ἐξωκαλλιτεχνικό κόσμο, συνιστώντας μιά παρωδία της, καί ὅσο πιό λογικό εἶναι τό ἔργο ὡς πρὸς τή συγκρότηση τῆς μορφῆς του, τόσο πιό βλακῶδες φαίνεται ἀπὸ τή σκοπιά τοῦ Λόγου πού διέπει τήν πραγματικότητα. Τό βλακῶδες στοιχεῖο τοῦ ἔργου λαμβάνει ὅμως καί τὸν χαρακτήρα ἐνός κατηγορητηρίου σέ βάρος αὐτῆς τῆς

ὀρθολογικότητας, καθόσον ἡ ἴδια ἔχει γίνει αὐτοσκοπός στήν κοινωνική πρακτική, ἔχει μετατραπεί σέ ἀνορθολογικότητα καί παραλογισμό, σέ μέσα πού ὑπηρετοῦν σκοπούς. Τό βλακῶδες στοιχείο στήν τέχνη, τό ὁποῖο οἱ ἄμουςοι ἀντιλαμβάνονται εὐκολότερα ἀπό ἐκείνους πού ζοῦν ἀφελῶς προσαρμοσμένοι στόν κόσμο τῆς τέχνης, καί ἡ μωρία τῆς ἀπολυτοποιημένης ὀρθολογικότητας ἀλληλοκατηγοροῦνται· ἐξάλλου ἡ εὐτυχία τῆς σεξουαλικότητας, θεωρούμενη ἀπό τή σκοπιά τοῦ βασιλείου τῆς αὐτοσυντηρούμενης πρακτικῆς, ἔχει ἐπίσης ἓνα βλακῶδες στοιχείο, τό ὁποῖο μέ μοχθηρία μπορεῖ νά ἐπισημάνει ὅποιος δέν παρορμᾶται ἀπό αὐτό. Αὕτη ἡ μωρία εἶναι τό μιμητικό κατάλοιπο στήν τέχνη, τό τίμημα τῆς στεγανοποίησής της. Ὁ ἀκαλλιέργητος μικροαστός ἔχει καί λίγο δίκιο ὅταν καταφέρεται κατά τῆς τέχνης. Αὐτό τό στοιχείο, ὡς ὑπόλειμμα ἑνός ἀνεπεξέργαστου καί ξένου πρὸς τή μορφή ὑλικοῦ, ὡς δόση βαρβαρότητας, μπορεῖ νά χαλάσει τήν ποιότητα τῆς τέχνης, ἂν τό ἀφήσει ἀδιαμόρφωτο. Ἄν παραμείνει σέ παιδαριώδη μορφή καί μάλιστα καλλιεργηθεῖ ὡς τέτοιο, ὁ δρόμος πρὸς τό ὑπολογισμένο *fun* [ἀστειότητα] τῆς πολιτιστικῆς βιομηχανίας εἶναι πλέον ἀνοιχτός. Ἡ τέχνη ἐμπεριέχει στήν ἔννοιά της τό κίτς, ἀλλά, καθὼς εἶναι κοινωνικά ὑποχρεωμένη νά τό μετουσιώνει, προϋποθέτει τό μορφωτικό προνόμιο καί τόν ταξικό χαρακτήρα· αὐτό συνεπάγεται γιά τήν τέχνη τήν ποινή πού λέγεται *fun*. Παραταῦτα τά βλακῶδη στοιχεῖα τῶν ἔργων τέχνης βρίσκονται πιό κοντά στά στρώματά τους πού εἶναι ἀπάλλαγμένα ἀπό προθέσεις, κατά συνέπεια, στά μεγάλα ἔργα, καί πιό κοντά στό μυστικό τους. Μωρά θέματα ὅπως ἐκεῖνο τοῦ *Μαγικοῦ αὐλοῦ* καί τοῦ *Ἐλεύθερου σκοπευτῆ*, χάρις στή μεσολάβηση τῆς μουσικῆς, ἐμπεριέχουν περισσότερη ἀλήθεια ἀπό τό *Δαχτυλίδι τῶν Νιμπελοϊνγκεν*,^{54η} ὅπου μέ σοβαρή συνείδηση ἀναλαμβάνεται μιὰ πλήρης προσπάθεια γιά τήν ἐπίτευξη ἑνός μεγάλου στόχου. Μέ τό κωμικό στοιχείο τύπου γελωτοποιοῦ ἡ τέχνη διατηρεῖ τήν παρήγορη ἀνάμνηση της προῖστορίας της στό ἀπώτατο ζωικό παρελθόν. Ἀνθρωποειδεῖς πίθηκοι δίνουν κοινές παραστάσεις στόν ζωολογικό κῆπο, πού μοιάζουν μέ τίς πράξεις τῶν γελωτοποιῶν. Ἡ σύμπνοια τῶν παιδιῶν μέ τοὺς γελωτοποιοὺς εἶναι μιὰ συμφωνία μέ τήν τέχνη, πού οἱ μεγάλοι τοὺς τήν κόβουν σάν νά ἦταν κακή συνήθεια, ὅπως καί ἐκείνη μέ τά ζῶα. Ἡ ἀπώθηση^{54θ} τῆς ὁμοιότητας μέ τά ζῶα ἀπό τό ἀνθρώπινο εἶδος δέν ἔχει τόσο ἀπό-

λυτη ἐπιτυχία ὥστε οἱ ἄνθρωποι νά μὴν τὴν ἀναγνωρίζουν ξαφνικά πλημμυρίζοντας ἀπὸ εὐτυχία· ἡ γλῶσσα τῶν μικρῶν παιδιῶν καὶ τῶν ζώων φαίνεται νά εἶναι κοινή. Ἡ ὁμοιότητα τοῦ γελωτοποιοῦ μέ τὰ ζῶα φέρνει ἀμέσως στόν νοῦ τὴν ὁμοιότητα τῶν πιθήκων μέ τοὺς ἀνθρώπους· ὁ ἀστερισμός ζῶο-τρελός-γελωτοποιός εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ βασικά στρώματα τῆς τέχνης.

Ὅσο καὶ ἂν κάθε ἔργο τέχνης, ὡς πράγμα πού ἀρνεῖται τόν κόσμο τῶν πραγμάτων, καλούμενο νά νομιμοποιηθεῖ ἐνώπιον αὐτοῦ τοῦ κόσμου περιέρχεται α ργιογί σέ ἀδυναμία, δέν μπορεῖ ἐντούτοις, στό ὄνομα αὐτῆς τῆς α ργιογί ἀδυναμίας, νά ἀρνηθεῖ τὴν εὐθύνη γι' αὐτὴ τὴ νομιμοποίηση. Ὁ αἰνιγματικός χαρακτήρας τῆς τέχνης δέν εἶναι εὐκόλο νά προκαλέσει ἐκπληξη σέ ἐκεῖνον γιὰ τόν ὁποῖο ἡ τέχνη δέν εἶναι οὔτε διασκέδαση, ὅπως γιὰ τόν ἄσχετο πρὸς τὴν τέχνη, οὔτε ἔκτακτη περίσταση, ὅπως γιὰ τόν γνώστη τῆς τέχνης, ἀλλὰ ἡ οὐσία τῆς ἴδιας του τῆς ἐμπειρίας· αὐτὴ ἡ οὐσία ἀπαιτεῖ ὅμως ἀπὸ τόν ἴδιο νά βεβαιωθεῖ γιὰ τὰ στοιχεῖα τῆς τέχνης καὶ νά μὴν ἐγκαταλείψει τίς προσπάθειες ὅταν ἡ καλλιτεχνικὴ ἐμπειρία κλονίζει τὴν τέχνη. Μιὰ ἰδέα γι' αὐτὸ ἀποκτᾶ κανεὶς ὅταν ἔχει μιὰ ἐμπειρία μέ ἔργα τέχνης σέ περιβάλλοντα ἢ πολιτιστικά πλαίσια, ὅπως λέγονται, πρὸς τὰ ὁποῖα τὰ ἔργα τέχνης εἶναι ξένα καὶ ἀσύμμετρα. Τότε στέκονται γυμνά μπροστά στο ἑρώτημα *cui bono*,⁵⁴ ἀπὸ τό ὁποῖο τὰ προστατεύει μόνον ἡ διάτρητη στέγη τοῦ οἰκείου πολιτισμοῦ. Σέ τέτοιες καταστάσεις τό ἀγενές ἐρώτημα πού ἀγνοεῖ τό ταμποῦ τῆς αἰσθητικῆς σφαίρας ἀποβαίνει συχνά μοιραῖο γιὰ τὴν ποιότητα τῶν ἔργων· ἂν τὰ θεωρήσει κανεὶς ἐντελῶς ἀπὸ ἔξω, ἡ προβληματικότητά τους προβάλλει τόσο γυμνή ὅσο καὶ σέ μιὰ θεώρησή τους ἐντελῶς ἀπὸ μέσα. Ὁ αἰνιγματικός χαρακτήρας τῶν ἔργων τέχνης παραμένει συμφυῆς μέ τὴν ἱστορία. Ἡ ἱστορία τὰ ἔκανε κάποτε καὶ ἐξακολουθεῖ νά τὰ κάνει αἰνίγματα· καὶ ἀντίστροφα, αὐτὴ πού τοὺς προσέδωσε κῦρος εἶναι ἡ μόνη ἡ ὁποία τὰ προστατεύει ἀπὸ τό ἐνοχλητικό ἐρώτημα σχετικά μέ τόν λόγο ὑπαρξῆς τους. Ὁ αἰνιγματικός χαρακτήρας τῶν ἔργων τέχνης δέν ὀφείλεται τόσο στὴν ἀνορθολογικότητα ὅσο στὴν ὀρθολογικότητά τους· ὅσο πιο σχεδιασμένα ἐλέγχονται καὶ κυριαρχοῦνται, τόσο πιο ἀνάγλυφη εἶναι ἡ αἰνιγματικότητά τους. Ἡ μορφή τὰ κάνει νά μοιάζουν μέ τὴ γλῶσσα καὶ νά δίνουν τὴν ἐντί-

πωση ότι σε κάθε στοιχείο τους φανερώνουν μόνον αυτό τό ένα, τό όποιο όμως διαφεύγει.

Όλα τά έργα τέχνης, ή τέχνη στό σύνολό της, είναι αινίγματα· αυτό έξόργιζε άνέκαθεν τή θεωρία τής τέχνης. Η δήλωση ότι τά έργα τέχνης λένε κάτι καί τήν ίδια στιγμή τό κρύβουν περιγράφει τόν αινιγματικό χαρακτήρα μέ γλωσσικούς όρους. Ο αινιγματικός χαρακτήρας κοροϊδεύει σάν γελωτοποιός· όταν βρίσκεται κανείς μέσα στά έργα καί τά παρακολουθεϊ συναισθανόμενος τή γένεσή τους, ό αινιγματικός χαρακτήρας παύει νά είναι όρατός· μόλις βγει από αυτά, σπάζοντας τή σύμβαση μέ τό έγγενές πλαίσιο τους, ή αινιγματικότητα επιστρέφει σάν φάντασμα. Ακόμη καί γι' αυτόν τόν λόγο θά άξιζε νά μελετηθοῦν οί άμουσοι άνθρωποι: σε αυτούς γίνεται κατάφωρος ό αινιγματικός χαρακτήρας τής τέχνης μέ έναν τρόπο πού φθάνει μέχρι τήν πλήρη άρνησή της. Χωρίς νά τό ξέρουν, αντιπροσωπεύει μιά άκραία μορφή κριτικής τής τέχνης καί, ως έλαττωματική συμπεριφορά, στηρίζει τήν αλήθεια της. Είναι αδύνατον νά εξηγήσει κανείς σε έναν άμουσο τί είναι τέχνη· μιά διανοητική αντίληψη του πράγματος δέν θά μπορούσαν νά τήν ένσωματώσουν στή ζωντανή τους εμπειρία. Η αρχή τής πραγματικότητας έχει τόσο μεγάλη βαρύτητα μέσα τους, πού καταπνίγει σάν ταμποῦ κάθε δυνατότητα αισθητικής συμπεριφοράς· έξοργισμένη από τήν επίσημη άναγνώριση τής τέχνης στό πεδίο του πολιτισμού, ή άμουσία γίνεται συχνά επιθετική, μεταξύ άλλων κάτι πού έξωθεϊ τή γενική συνείδησή σήμερα στήν αποκαλλιτεχνικοποίηση τής τέχνης. Τόν αινιγματικό χαρακτήρα της μπορεί νά τόν αντιλαμβάνεται στοιχειωδώς ό μουσικά άκαλλιέργητος, πού δέν καταλαβαίνει τή «γλώσσα τής μουσικής», πού άκούει άπλως ασυνάρτητα πράγματα καί άναρωτιέται πρός τί αυτοί οί θόρυβοι· ή διαφορά άνάμεσα σε αυτό πού άκούει ό ίδιος καί, από τήν άλλη μεριά, ό μνημένος παραφράζει τόν αινιγματικό χαρακτήρα, ό όποιος δέν περιορίζεται άπλως στή μουσική, όπου λόγω του μή έννοιολογικού της χαρακτήρα είναι σχεδόν ύπερβολικά άπτός. Εκείνον πού δέν μπορεί νά παρακολουθήσει ένα έργο τρόπον τινά ανταποκρινόμενος άκριβώς στις έπιταγές του, ένα είκαστικό έργο ή ένα ποίημα τόν κοιτάζει μέ τό ίδιο άπλανές βλέμμα όπως ή μουσική τόν άμουσο, καί αυτό τό άπλανές καί άπορημένο βλέμμα πρέπει νά καταγράψει ή εμπειρία καί ή έρμηνεία των έργων, αν θέλει νά μή χάσει τήν ισορροπία της

καί ὀλισθήσει· ἂν ἀποστρέψει τό βλέμμα της ἀπό τήν ἄβυσσο, τίποτε δέν θά τήν προστατέψει· ὅ,τι καί νά κάνει ἡ συνείδηση γιά νά ἀποτρέψει τόν κίνδυνο τῆς πλάνης μπορεῖ νά ἀποβεῖ μοιραῖο. Σέ ἐρωτήματα ὅπως: γιατί ἕνα ἔργο τέχνης μιμεῖται κάτι, ἢ γιατί ἕνα ἄλλο ἀφηγεῖται κάτι σάν νά ἦταν πραγματικότητα ἐνῶ δέν εἶναι, καί γιατί ἡ εἰκόνα τῆς πραγματικότητας δίδεται παραμορφωμένη, δέν ὑπάρχει καμμιά ἀπάντηση ἱκανή νά πείσει ἐκεῖνον πού τά θέτει. Ἀκόμη πιό ἀνίσχυρα εἶναι τά ἔργα τέχνης καί τά τυλίγει ἡ σιωπή ὅταν μέ τό ἐρώτημα «πρός τί ὅλα αὐτά;» κατηγοροῦνται ὡς ἄχρηστα καί ἄσκοπα. Ἄν ἡ ἀπάντηση ἦταν ὅτι ἡ φανταστική ἀφήγηση μπορεῖ νά ἀποκαλύψει καλύτερα τήν οὐσία τῆς κοινωνίας ἀπότι μιᾶ πιστή καταγραφή ἐν εἶδει πρωτοκόλλου, μιᾶ δυνατή ἀνταπάντηση θά ἦταν ὅτι αὐτό εἶναι ὑπόθεση τῆς θεωρίας καί δέν εἶναι ἀνάγκη νά καταφύγει κανείς σέ μυθοπλασίες καί ἐπινοήσεις. Πάντως αὕτη ἡ ἐκδήλωση τοῦ αἰνιγματικοῦ χαρακτήρα μέ τή μορφή τῆς ἀμηχανίας ἐντάσσεται σέ ἕναν εὐρύτερο κύκλο κατά βάση ψευδῶν ἐρωτημάτων: τήν ἴδια σύγχυση ἐπιφέρει τό ἐρώτημα σχετικά μέ τό νόημα τῆς ζωῆς.⁵⁵ Ἡ ἀμηχανία πού προκαλοῦν τέτοια ἐρωτήματα ἐκλαμβάνεται συχνά ὡς ἀποτέλεσμα τοῦ δῆθεν ἀκαταμάχητου χαρακτήρα τους· εἶναι πολύ ἀφηρημένα γιά νά ἐπιτρέψουν μιᾶ στενή συσχέτιση μέ ἐκεῖνα πού ἄκοπα περιλαμβάνουν· τό ἀντικείμενο ἑνός τέτοιου ἐρωτήματος παραμένει ἀσύλληπτο. Ἡ αἰνιγματικότητα τῶν ἔργων τέχνης δέν ταυτίζεται μέ τή δυσκολία κατανόησής τους. Κατανοῶ^{55α} ἕνα μόρφωμα σημαίνει ὅτι καταφέρνω τρόπον τινά νά τό ἀναπαραγάγω ἀντικειμενικά στό ἐπίπεδο τῆς ἐμπειρίας ἀπό μέσα, ὅπως ἐπισημαίνει ἡ μουσική ὁρολογία, γιά τήν ὁποία ἐρμηνεύω ἕνα κομμάτι σημαίνει ὅτι τό παίζω σύμφωνα μέ τό νόημά του. Στήν περίπτωση τοῦ αἰνιγματικοῦ χαρακτήρα τῆς τέχνης ἡ κατηγορία τῆς κατανόησης (Verstehen) εἶναι προβληματική. Ὅποιος θέλει νά κατανοήσει ἔργα τέχνης μέ μιᾶ συνείδηση ἐμμένουσα στό πλαίσιο τους, μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι αὐτός ἀκριβῶς τά κατανοεῖ καί δέν τά κατανοεῖ· ὅσο μεγαλώνει ἡ κατανόηση, τόσο ἐντονότερη γίνεται καί ἡ αἴσθηση ὅτι ἡ κατανόηση εἶναι ἀνεπαρκής. τυφλά κλεισμένη στόν μαγικό κύκλο τῆς τέχνης, στόν ὁποῖο ἡ ἐμπεριεχόμενη ἀλήθεια της ἐναντιώνεται. Ἄν κάποιος πού βγαίνει ἀπό τή σφαῖρα ἑνός ἔργου τέχνης ἢ πού δέν βρέθηκε κἄν μέσα σέ αὐτήν καταγράφει μέ ἐχθρική διάθεση τόν αἰνιγματικό χαρακτήρα, γιά

ἐκεῖνον πού γνωρίζει τί εἶναι ἡ καλλιτεχνική ἐμπειρία ὁ αἰνιγματικός χαρακτήρας ἐξαφανίζεται ἀπατηλά. Ὅσο καλύτερα κατανοεῖ κανεὶς ἓνα ἔργο τέχνης, τόσο πληρέστερα μπορεῖ τό ἔργο νά ἀποκαλύψει μιὰ διάσταση τῆς αἰνιγματικότητάς του, ἀλλά καί τόσο λιγότερο φωτίζει τή συστατική του αἰνιγματικότητα. Ἡ ἴδια γίνεται πάλι ὀλοφάνερη μόνο στήν πιό διεισδυτική καλλιτεχνική ἐμπειρία. Ὅταν ἓνα ἔργο ἀποκαλύπτεται ἐντελῶς, φαίνεται καθαρά ἡ ἐρωτηματική μορφή του καί ἐπιβάλλει τόν στοχασμό· τότε ἀπομακρύνεται πάλι καί στό τέλος ἐπανερχεται αἰφνιδιάζοντας ἐκεῖνον πού αἰσθάνεται βέβαιος πῶς τό κατανόησε μέ τό ἐρώτημα: τί εἶναι αὐτό; Ὁ αἰνιγματικός χαρακτήρας πρέπει νά θεωρεῖται συστατικός γιά τό ἔργο ὅταν λείπει: ἔργα τέχνης πού ἀποκαλύπτουν κάθε πτυχή τους στή θεώρηση καί τή σκέψη δέν εἶναι ἔργα τέχνης. Στήν τέχνη τό αἶνιγμα δέν εἶναι μιὰ κενή φρασεολογία ὅπως συνήθως ἡ λέξη πρόβλημα, πού στήν αἰσθητική δέν ἐπιτρέπεται νά χρησιμοποιεῖται παρὰ μόνον ὑπό τήν αὐστηρή ἔννοια τοῦ ζητήματος πού θέτει ἡ ἐσωτερική σύνθεση τῶν ἔργων. Ὑπό τήν ἴδια αὐστηρή ἔννοια τά ἔργα εἶναι αἰνίγματα. Περιέχουν δυνητικά τή λύση, ἀλλά αὕτη δέν ἔχει τεθεῖ ἀντικειμενικά. Κάθε ἔργο τέχνης εἶναι μιὰ γριφώδης σπαζοκεφαλιά,⁵⁸ ἀλλά τέτοια πού μᾶς κάνει νά μένουμε μέ τή σπαζοκεφαλιά καί χωρίς τή λύση, διότι ἡ ἥττα τοῦ παρατηρητῆ εἶναι προκαθορισμένη. Ἡ γριφώδης σπαζοκεφαλιά ἐπαναλαμβάνει στά ἀστεῖα ἐκεῖνο πού τά ἔργα τέχνης διαπράττουν στά σοβαρά. Ἰδιαίτερα μοιάζουν μέ τή γριφώδη σπαζοκεφαλιά σέ ἓνα σημεῖο: αὐτό πού κρύβουν, ὅπως ἡ ἐπιστολή τοῦ Ροε, ἐμφανίζεται καί μέ τήν ἐμφάνισή του κρύβεται. Ἡ γλῶσσα, καθὼς περιγράφει προφιλοσοφικά τήν αἰσθητική ἐμπειρία, λέει δικαιολογημένα ὅτι αὐτός ἢ ἐκεῖνος καταλαβαίνει κάτι ἀπό τέχνη καί ὄχι ὅτι καταλαβαίνει τήν τέχνη. Αὐτό πού χαρακτηρίζει τόν γνώστη εἶναι ἡ σωστή κατανόηση τοῦ ἔργου καί ταυτόχρονα ἡ στενοκέφαλη μὴ κατανόηση τοῦ αἰνίγματος, ἡ οὐδετερότητα ἀπέναντι στό συγκαλυμμένο. Ὅποιος κινεῖται μέσα στήν τέχνη ἀπλῶς δείχνοντας πλήρη κατανόηση τή μετατρέπει σέ κάτι αὐτονόητο, τό τελευταῖο πού θά μπορούσε νά εἶναι ἡ τέχνη. Ἄν ἐπιχειρήσουμε νά πᾶμε πολύ κοντά στό οὐράνιο τόξο, θά ἐξαφανισθεῖ. Ὑπόδειγμα αὐτοῦ τοῦ φαινομένου, περισσότερο ἀπό τίς ἄλλες τέχνες, εἶναι ἡ μουσική, ἐντελῶς αἰνιγματική καί ταυτόχρονα ἐντελῶς προφανής. Τό αἶνιγμα δέν μπορεῖ νά λυθεῖ, μόνον ἡ μορφή

του μπορεί νά αποκρυπτογραφηθεῖ, καί αὐτό εἶναι τό καθήκον τῆς φιλοσοφίας τῆς τέχνης. Τή μουσική θά μπορούσε νά τήν κατανοήσει μόνον ἐκεῖνος πού θά τήν ἄκουγε σάν ξένος ὅπως ὁ μουσικά ἀκαλλιέργητος καί σάν ἐξοικειωμένος ὅπως ἄκουγε ὁ Ζήγκφρηντ τή γλώσσα τῶν πουλιῶν. Ἡ κατανόηση δέν ἐξαλείφει ὅμως τόν αἰνιγματικό χαρακτήρα. Ἀκόμη καί τό εὐστοχα ἐρμηνευμένο ἔργο ἐξακολουθεῖ νά ἐπιθυμεῖ τήν κατανόησή του, σάν νά περιμένει τόν λόγο πού θά λύσει τά μάγια, πού θά διαλύσει τή συστατική του συσκότιση. Ἡ παρακολούθηση τῶν ἔργων τέχνης μέ τή φαντασία εἶναι τό τελειότερο καί πιό ἀπατηλό ὑποκατάστατο τῆς κατανόησης, καθώς βέβαια καί ἓνα ἀπό τά στάδιά της. Ὅποιος φαντάζεται ἀκριβῶς τή μουσική χωρίς νά τήν ἀκούει ἐκτελούμενη ἔχει μαζί της ἐκείνη τήν ἐπαφή πού δημιουργεῖ τό κλίμα τῆς κατανόησης. Ἡ κατανόηση ὑπό τήν πιό ἀκραιφνή ἔννοια, ἡ διάλυση τοῦ αἰνιγματικοῦ χαρακτήρα πού ταυτόχρονα τόν διατηρεῖ, ἐξαρτᾶται ἀπό τήν ἐκπνευμάτιση τῆς τέχνης καί τήν καλλιτεχνική ἐμπειρία, πού τό πρῶτο μέσον της εἶναι ἡ φαντασία. Ἡ ἐκπνευμάτιση τῆς τέχνης δέν προσεγγίζει τόν αἰνιγματικό της χαρακτήρα μέ ἐννοιολογικές ἐξηγήσεις, ἀλλά μέ τή συγκεκριμενοποίησή του. Λύνω τό αἶνιγμα σημαίνει ὅτι δηλώνω τόν λόγο γιά τόν ὅποιο δέν μπορεί νά λυθεῖ: τό βλέμμα μέ τό ὅποιο τά ἔργα τέχνης κοιτάζουν τόν παρατηρητή. Ἡ ἀπαίτηση τῶν ἔργων τέχνης νά κατανοηθοῦν, ταυτόσημη μέ τήν ἐπιθυμία τους νά συλληφθεῖ τό νοηματικό τους περιεχόμενο, συνδέεται μέ τήν εἰδική ἐμπειρία τῶν ἔργων, ἀλλά μπορεί νά ικανοποιηθεῖ μόνο μέσα ἀπό τή θεωρία πού καθρεφτίζει τήν ἐμπειρία. Ὁ αἰνιγματικός χαρακτήρας τῶν ἔργων τέχνης παραπέμπει σέ κάτι πού μόνον ὡς διαμεσολαβημένο μπορεί νά νοηθεῖ. Αὐτό πού μπορεί κανεῖς νά ἐπιρρίψει στή φαινομενολογία τῆς τέχνης, ὅπως καί σέ κάθε ἄλλη πού φαντάζεται πῶς συλλαμβάνει κατευθείαν τήν οὐσία, δέν εἶναι τόσο ὅτι ἡ μέθοδός της εἶναι ἀντιεμπειρική, ὅσο μᾶλλον τό ἀντίθετο, ὅτι ἀναστέλλει τή στοχαζόμενη ἐμπειρία.

Ἡ ἐπικρινόμενη ἀκατανοησία τῶν ἐρμητικῶν ἔργων τέχνης εἶναι ἡ ὁμολογία ὅτι ὅλη ἡ τέχνη εἶναι αἰνιγματική. Ἐνα μέρος τῆς ὀργῆς γι' αὐτό ὀφείλεται στό γεγονός ὅτι τέτοια ἔργα κλονίζουν καί τή δυνατότητα κατανόησης τῶν παραδοσιακῶν ἔργων. Κατά κανόνα τά ἔργα τέχνης πού ἀπό τήν παράδοση καί τήν κοινή γνώμη θεωροῦνται κατανοημένα καί ἔγκριτα, πίσω ἀπό τή γαλβανο-

πλαστική πρόσοψή τους αποσύρονται στον έαυτό τους και γίνονται έντελῶς άκατανόητα· τά έκδηλα άκατανόητα πού ύπογραμμίζουν τόν αίνιγματικό τους χαρακτήρα παραμένουν δυνητικά τά πιο κατανοητά. Ή τέχνη αύστηροϋ τύπου δέν έχει έννοιολογικό χαρακτήρα οϋτε καν όταν χρησιμοποιει έννοιες και επιφανειακά προσαρμόζεται προς τίς δυνατότητες κατανόησης. Καμμία έννοια δέν ένσωματώνεται στην τέχνη ως αυτό πού εΐναι, όλες μεταλλάσσονται έτσι πού μπορεί νά θίγεται τό εύρος τους και νά μεταβάλλεται ή σημασία της. Ή λέξη σονάτα σέ ποιήματα του Georg Trakl αποκτā μιά ειδική χροιά πού μόνο σέ αυτό τό πλαίσιο αναφορās μπορεί νά λάβει, μέ τόν ήχο της και τούς συνειρμούς πού τό ποίημα κατευθύνει· αν επιχειροϋσε κανείς, υπό τούς διάχυτους ήχους πού υποβάλλονται από τό ποίημα, νά φαντασθεΐ μιά όρισμένη σονάτα, θά έχανε τόν στόχο στον όποιο αποβλέπει ή λέξη μέσα στο ποίημα, καθώς ή εικόνα πού θά έρχόταν στον νοϋ θά ήταν ασύμμετρη προς μιά τέτοια σονάτα και γενικά προς τή μορφή τής σονάτας. Παραταϋτα αυτή ή λέξη εΐναι θεμιτή, διότι σχηματίζεται μέ τή συμβολή αποσπασμάτων και ψηγμάτων από σονάτες, ενῶ και τό ίδιο της τό νόημα θυμίζει τόν ήχο πού έννοει και προκαλει τό ποίημα. Ο όρος σονάτα αναφέρεται σέ έργα μέ ύψηλή άρθρωση, μοτιβική-θεματική επεξεργασία και έσωτερική δυναμική, μέ μιά ένότητα τών πολύμορφων και σαφῶς διακριτῶν στοιχείων τους, μέ ανάπτυξη και επανέκθεση. Ο στίχος «Εΐναι δωμάτια γεμάτα συγχορδίες και σονάτες»⁵⁶ δέν περιέχει πολλά από αϋτά, όπωςδήποτε όμως δείχνει τή χαρά του παιδιοϋ όταν προφέρει ένα όνομα· μοιάζει περισσότερο μέ τόν ψεύτικο τίτλο *Mondscheinsonate*^{56a} παρά μέ τή σύνθεση, αλλά δέν εΐναι κάτι τυχαϊο· χωρίς τίς σονάτες πού έπαιζε ή άδελφή του δέν θά ύπῆρχαν οί αποκομμένοι φθόγγοι στους όποιους αναζητεΐ καταφύγιο ή μελαγχολία του ποιητη. Κάτι τό απόμακρο έχουν μέσα στο ποίημα άκόμη και οί πιο άπλές λέξεις, πού εΐναι δανεισμένες από τόν επικοινωνιακό λόγο· γιαυτό εΐναι άστοχη ή κριτική τής αυτόνομης τέχνης εκ μέρους του Brecht, ότι δῆθεν επαναλαμβάνει απλῶς αυτό πού ένα πράγμα έτσι και αλλιῶς εΐναι. Άκόμη και τό συνδετικό «εΐναι», πανταχοϋ παρόν στον Trakl, αποξενώνεται μέσα στο ποίημα από τό έννοιολογικό του νόημα: δέν εκφράζει μιά ύπαρκτική κρίση, αλλά ένα ξεθωριασμένο και ποιοτικά διαφορετικό όμοίωμα κρίσης πού φθάνει μέχρι τήν

ἄρνηση· ἡ δήλωση ὅτι αὐτό ἢ ἐκεῖνο «εἶναι» μπορεῖ νά σημαίνει κάτι περισσότερο ἢ κάτι λιγότερο ἢ ἀκόμη καί ὅτι δέν «εἶναι». Ὅταν ὁ Brecht ἢ ὁ Carlos Williams σαμποτάρουν τήν ποιητικότητα στά ποιήματά τους καί τά φέρνουν κοντά στήν ἔκθεση τῆς ἐμπειρικῆς πραγματικότητας, τό ἀποτέλεσμα δέν εἶναι κατά κανένα τρόπο μιά ἐμπειρική ἀναφορά: περιφρονώντας μέ ἐπικριτική διάθεση τίς λυρικές ἐξάρσεις, οἱ ἐμπειρικές προτάσεις ἀλλάζουν χαρακτήρα κατά τή μεταφορά τους στήν αἰσθητική μονάδα, καθῶς ἀποτελοῦν ἀντίθεση πρὸς αὐτή. Ὁ ἀντιτραγουδιστικός τόνος καί ἡ ἀποστασιοποίηση-ἀποξένωση τῶν συλλαμβανόμενων δεδομένων εἶναι οἱ δύο πλευρές τοῦ ἴδιου νομίσματος. Στό ἔργο τέχνης μεταμορφώνεται καί ἡ κρίση. Τά ἔργα τέχνης εἶναι κάτι ἀνάλογο μέ τήν κρίση, καθῶς εἶναι προϊόντα σύνθεσης· αὐτή ὅμως δέν ἐκφέρει καμμιά κρίση καί ἔτσι δέν θά μπορούσε νά πεῖ κανεῖς ὅτι αὐτό ἢ ἐκεῖνο τό ἔργο τέχνης κρίνει κάτι ἢ συνιστᾷ μιά ἀπόφανση. Ἐτσι εἶναι ἀμφίβολο ἂν τά ἔργα τέχνης μποροῦν νά εἶναι στρατευμένα, ἀκόμη καί ὅταν προβάλλουν τή στράτευσή τους. Αὐτό πού συνδέει τά ἐπιμέρους στοιχεῖα τους καί συγκροτεῖ τήν ἐνότητά τους δέν μπορεῖ νά μεταφρασθεῖ σέ μιά κρίση. Τέτοια ἐνοποιητική κρίση δέν εἶναι οὔτε ἐκείνη πού ἐκφέρουν μέ τά λόγια τους καί τίς προτάσεις τους. Ὁ Mörike ἔγραψε ἓνα μικρό ποιηματάκι-ρητό γιά τήν ποντικοπαγίδα. Ἄν ἀρκεσθεῖ κανεῖς στό περιεχόμενο πού ἐκθέτει, τό συμπέρασμα θά ἦταν ἀπλῶς ἡ σαδιστική ταύτιση μέ αὐτό πού τά πολιτισμένα ἔθιμα προξενοῦν σέ ὅσα ζῶα εἶναι προγραμμαμένα ὡς παράσιτα:

Μικρό ρητό γιά τήν ποντικοπαγίδα:

Τό παιδί κάνει τρεῖς βόλτες γύρω ἀπό τή φάκα καί λέει:

Μικροί μουσαφίρηδες, μικρό σπιτάκι
 Ποντικίνα ἀγαπητή ἢ ποντικάκι,
 Κάνε ἀπόψε σκανταλιές
 Στό φεγγαρόφωτ' ὅσες θές!
 Κλείσε ὅμως πίσω σου καλά τό πορτάκι,
 Ἄκοῦς ποντικάκι;
 Καί πρόσεχε τήν οὐρίτσα!

Μόλις φᾶμε τραγουδάμε,
Ὅλοι μας χοροπηδάμε,
Πάνω-κάτω ἢ κοιλίτσα.
Στό χορό μᾶλλον θά μπεῖ
Κι ἡ γριά γάτα μου μαζί.⁵⁷

Ὁ σαρκασμός τοῦ παιδιοῦ: «Στό χορό μᾶλλον θά μπεῖ κι ἡ γριά γάτα μου μαζί», δέν ἔχει πιά τόν τελευταῖο λόγο πού ἐκφέρει, ἀπό τή στιγμή πού τόν οἰκειοποιήθηκε τό ποίημα, ἂν ὑποθέσουμε ὅτι πρόκειται γιά σαρκασμό καί ὄχι γιά τήν ἀκούσια πρόσχαρη εἰκόνα ἐνός κοινοῦ χοροῦ τοῦ παιδιοῦ μέ τή γάτα καί τό ποντίκι, ὅπου τά δύο ζῶα θά εἶναι σηκωμένα στά πίσω πόδια. Ἄν ποῦμε ὅτι τό ποίημα ἀποβλέπει στόν σαρκασμό, τό παρερμηνεύουμε παραβλέποντας τό κοινωνικό περιεχόμενο. Μολονότι εἶναι μιά μή κρίνουσα ἀντίδραση τῆς γλώσσας σέ ἕνα ἀπαίσιο, κοινωνικά καθιερωμένο τυπικό, τό ξεπερνᾷ ὥστόσο μέ τήν προσαρμογή του σέ αὐτό. Ὁ τόνος πού δείχνει πῶς ὅτιδήποτε ἄλλο θά ἦταν ἀδύνατο καταγγέλλει τό τυπικό παρουσιάζοντάς το ὡς αὐτονόητο: ἡ πλήρης ἐμμονή στό πλαίσιο τοῦ τυπικοῦ εἶναι μιά δίκη ἐναντίον του. Ἡ τέχνη κρίνει μόνο μέ τήν ἀποχή ἀπό τήν κρίση· αὕτη εἶναι ἡ γραμμή ὑπεράσπισης τοῦ μεγάλου νατουραλισμοῦ. Ἡ μορφή πού μέ τούς στίχους συνθέτει τόν ἀπόηχο μιᾶς μυθικῆς ρήσης αἶρει τό φρόνημα πού ἐκφράζουν. Ἡ ἡχώ συμφιλιώνει. Τέτοιες διαδικασίες στό ἐσωτερικό τῶν ἔργων τέχνης τά κάνουν πρᾶγματικά ἀνεξάντλητα μέσα τους. Ἐκεῖνο πού τά διακρίνει ἀπό τή δηλωτική-σημασιοδοτική γλώσσα δέν εἶναι ὅτι δέν περιέχουν σημασίες, ἀλλά ὅτι αὐτές, μεταβαλλόμενες μέ τήν ἀπορρόφησή τους ἀπό τά ἔργα, ὑποβιβάζονται στό ἐπίπεδο τοῦ τυχαίου. Οἱ κινήσεις πού ὁδηγοῦν σέ αὐτό εἶναι συγκεκριμένες καί προδιαγράφονται ἀπό κάθε ξεχωριστό αἰσθητικό μόρφωμα.

Κοινό γνώρισμα τῶν ἔργων τέχνης καί τῶν αἰνιγμάτων ἀποτελεῖ ἡ ἀμφισημία τους: εἶναι καθορισμένα καί ἀκαθόριστα, ἐρωτηματικά πού δέν ἀποσαφηνίζονται οὔτε μετά τή σύνθεσή τους. Καί ὅμως ἡ συνολική μορφή τους εἶναι τόσο ἀκριβής, πού προδιαγράφει τό πέρασμα πρὸς τό σημεῖο ὅπου τό ἔργο τέχνης διακόπτεται ἀπότομα. Ὅπως στά αἰνίγματα, ἡ ἀπάντηση ἀποσιωπᾶται, ἐνῶ ἡ δομή τήν προβάλλει ἐπιτακτικά. Σέ αὐτό χρησιμεύει ἡ ἐγγενής λογική, ἡ νομοτέλεια τοῦ ἔργου, καί αὐτό συνιστᾷ τή θεοδικία τῆς

έννοιας τοῦ σκοποῦ στήν τέχνη. Σκοπός τοῦ ἔργου τέχνης εἶναι ὁ καθορισμένος χαρακτήρας τοῦ ἀκαθόριστου. Τά ἔργα τέχνης εἶναι σκόπιμα καθ' ἑαυτά, χωρίς νά ἀποβλέπουν σέ θετικούς σκοπούς πέρα καί ἔξω ἀπό τό πλαίσιό τους· ἀλλά ἡ σκοπιμότητά τους νομιμοποιεῖται ὡς ἀπάντηση στό αἶνιγμα. Χάρη στήν ὀργάνωση τά ἔργα εἶναι κάτι περισσότερο ἀπό αὐτό πού εἶναι. Σέ νεώτερες διαμάχες, προπάντων γύρω ἀπό τίς εἰκαστικές τέχνες, προβλήθηκε ἡ έννοια τῆς *écriture*,^{57α} ἴσως μέ ἀφορμή ὀρισμένα σχέδια τοῦ Klee πού μοιάζουν μέ ὀρνιθοσκαλίσματα. Αὐτή ἡ κατηγορία τῆς αἰσθητικῆς νεωτερικότητας εἶναι ἓνας προβολέας πού ρίχνει φῶς στό παρελθόν· ὅλα τά ἔργα τέχνης εἶναι κείμενα, ὄχι μόνον ὅσα παρουσιάζονται ὡς τέτοια, καί μάλιστα εἶναι σάν ἱερογλυφικά πού ὁ κώδικάς τους χάθηκε· ἡ ἀπώλειά του συμβάλλει μεταξύ ἄλλων στό νοηματικό τους περιεχόμενο. Τά ἔργα τέχνης εἶναι γλώσσα μόνο καθόσον εἶναι γραφή. Ἄν καί κανένα ἔργο δέν συνιστᾷ ποτέ κρίση, τό καθένα ἐμπεριέχει στοιχεῖα πού προέρχονται ἀπό τήν κρίση: σωστά καί ἐσφαλμένα, ἀληθῆ καί ἀναληθῆ. Ὅμως ἡ ἀποσιωπημένη καί καθορισμένη ἀπάντηση τῶν ἔργων τέχνης δέν ἀποκαλύπτεται μονομιᾶς στήν ἐρμηνεία, ὡς νέα ἀμεσότητα, ἀλλά διαμέσου ὅλων τῶν διαμεσολαβήσεων, τόσο ἐκείνων τῆς πειθαρχίας τῶν ἔργων ὅσο καί τῆς σκέψης, τῆς φιλοσοφίας. Ὁ αἰνιγματικός χαρακτήρας ἐπιζεῖ καί μετά τήν ἐρμηνεία πού βρίσκει τήν ἀπάντηση. Ἄν ὁ αἰνιγματικός χαρακτήρας τῶν ἔργων τέχνης δέν περιορίζεται ἀπλῶς σέ αὐτό πού διαπιστώνει σέ αὐτά ἡ ἐμπειρία, στήν αἰσθητική κατανόηση, ἄν ἀνασκιρτᾷ μόνο σέ ὀρισμένη ἀπόσταση ἀπό τόν παρατηρητή, ἀπό τήν ἄλλη μεριά λαμβάνει αἰνιγματικό χαρακτήρα ἡ ἴδια ἡ ἐμπειρία πού εἰσδύει στά ἔργα τέχνης καί ἀνταμείβεται μέ τήν προφανῆ ἀπάντηση: ὅτι κάτι περίπλοκο καί πολυσήμαντο μπορεῖ παραταῦτα νά γίνει μονοσήμαντο καί κατ' αὐτά νά κατανοηθεῖ. Διότι ὅπου καί ἄν ἀρχίσει ἡ ἐμπειρία τῶν ἔργων τέχνης πού ἐμμένει στό πλαίσιό τους, ἔχει πραγματικά ἀναγκαῖο χαρακτήρα, ὅπως ἐξήγησε ὁ Kant, εἶναι διαφανῆς μέχρι τίς πιό λεπτές διακλαδώσεις της. Ὁ μουσικός πού κατανοεῖ τήν παρτιτούρα του ἀκολουθεῖ καί τά παραμικρά της ἐρεθίσματα, καί ὅμως, ὑπό μιά ὀρισμένη έννοια, δέν ξέρει τί παίζει· τό ἴδιο συμβαίνει καί μέ τόν ἠθοποιό, καί ἐδῶ ἀκριβῶς ἐκδηλώνεται ἡ μιμητική ἱκανότητα μέ τόν πιό ἀδρό τρόπο στήν πρακτική τῆς καλλιτεχνικῆς παρουσίας, ὡς ἀπομίμηση τῆς

καμπύλης πού διαγράφει τό παρουσιαζόμενο ἔργο· ἡ ἴδια ἐνσαρκώνει τήν κατανόηση ἐντεῦθεν τοῦ αἰνιγματικοῦ χαρακτήρα. Μόλις ὅμως ἡ ἐμπειρία τῶν ἔργων τέχνης ἀτονήσει ἀκόμη καί στό ἐλάχιστο, ἐμφανίζουν τό αἷνιγμά τους ὡς παραμορφωτική μάσκα. Ἡ ἐμπειρία τῶν ἔργων τέχνης ἀπειλεῖται ἀδιάκοπα ἀπό τόν αἰνιγματικό χαρακτήρα. Μόλις αὐτός ἐξαφανισθεῖ μέσα στήν ἐμπειρία, μόλις ἡ ἴδια πιστέψει ὅτι ἔχει πλήρη συνείδηση τοῦ πράγματος, ξαφνικά τό αἷνιγμα ἀνοίγει πάλι τά μάτια· καί αὐτό συντηρεῖ ἐκείνη τή σοβαρότητα τῶν ἔργων τέχνης πού μᾶς ἀτενίζει μέσα ἀπό τά ἀρχαῖα γλυπτά καί πού στήν παραδοσιακή τέχνη συγκαλύπτεται ἀπό τήν οἰκειότητα τῆς γλώσσας της, γιά νά λάβει τίς διαστάσεις τῆς πλήρους ἀποξένωσης.

Ἄν ἡ ἐνύπαρκτη στά ἔργα τέχνης διαδικασία συγκροτεῖ κάτι πού ξεπερνᾷ τό νόημα ὅλων τῶν ἐπιμέρους στοιχείων τους, τό αἷνιγμα, ταυτόχρονα τό μετριάζει, ὅταν δέν ἀντιλαμβάνεται κανεῖς τό ἔργο τέχνης ὡς κάτι σταθερό καί μάταια ἐπιχειρεῖ νά τό ἐρμηνεύσει, ἀλλά μέ τή σειρά του τό ἀναπαράγει στήν ἀντικειμενική του συγκρότηση. Σέ ἐκτελέσεις ἢ παραστάσεις πού δέν κάνουν αὐτή τήν ἀναπαραγωγή, πού δέν ἐρμηνεύουν, τό εἶναι καθ' ἑαυτό τῶν ἔργων, τό ὁποῖο ὑποτίθεται ὅτι ὑπηρετεῖ αὐτή ἡ ἐγκρατής στάση, γίνεται θύμα τῆς σιωπῆς του. Κάθε παράσταση-ἐκτέλεση πού δέν ἐρμηνεύει δέν ἔχει νόημα. Ἄν ὁρισμένοι τύποι τέχνης, ὅπως τό δράμα καί ὡς ἓνα ὕμνηο ἡ μουσική, ἀπαιτοῦν νά παιχθοῦν, νά ἐρμηνευθοῦν, γιά νά γίνουν αὐτό πού εἶναι –ἓνας κανόνας πού ποτέ δέν θά ἀγνοήσει ὁποῖος ἐργάζεται στό θέατρο ἢ στήν ἐξέδρα καί γνωρίζει τήν ποιοτική διαφορά ἀνάμεσα στίς ἀπαιτήσεις μιᾶς παράστασης-ἐκτέλεσης καί τά κείμενα ἢ τίς παρτιτούρες–, αὐτό πού κατά βάθος παρουσιάζεται εἶναι ἀπλῶς ὁ τρόπος συμπεριφορᾶς κάθε ἔργου, ἀκόμη καί ἐκείνου πού δέν ἀπαιτεῖ τήν ἐκτέλεσή του: τήν ἐπανάληψη τοῦ ἑαυτοῦ του. Τά ἔργα τέχνης εἶναι ἡ ταυτότητα μέ τόν ἑαυτό τους, ἀπαλλαγμένη ἀπό τόν καταναγκασμό τῆς ταυτότητας. Ἡ πρόταση τῶν Περιπατητικῶν, ὅτι μόνο τό ὅμοιο μπορεῖ νά γνωρίσει τό ὅμοιο,^{57β} τήν ὁποία ἡ προϋοῦσα ὀρθολογικότητα σχεδόν ἔχει ἀφανίσει, διαχωρίζει τή γνώση πού προσφέρει ἡ τέχνη ἀπό τήν ἐννοιολογική: τό οὐσιαστικά μιμητικό ἀναμένει μιᾶ μιμητική συμπεριφορά. Ἄν τά ἔργα τέχνης μιμοῦνται μόνο τόν ἑαυτό τους καί τίποτε ἄλλο, δέν τά καταλαβαίνει κανένας ἄλλος ἐκτός

ἀπὸ αὐτόν πού τὰ μιμεῖται. Ἐτσι μόνο μπορεῖ νά δεῖ κανεὶς τὰ δραματικά κείμενα ἢ ἐκεῖνα τῆς μουσικῆς καὶ ὄχι ὡς σύνολο ὁδηγιῶν γιὰ τοὺς ἐκτελεστές· ἀποκρυσταλλωμένη μίμηση τῶν ἔργων, τρόπον τινά τοῦ ἑαυτοῦ τους, συστατικά στοιχεῖα κατ' αὐτό, ἂν καὶ εἶναι πάντοτε ἀνάμεικτα μέ σημαινόμενα στοιχεῖα. Ἄν θὰ ἐκτελεσθοῦν ἢ ὄχι, αὐτό καθ' ἑαυτό εἶναι ἀδιάφορο γιὰ τὰ ἔργα· δέν εἶναι ὅμως ἀδιάφορο ὅτι ἡ ἐμπειρία τῶν ἔργων, σύμφωνα μέ τό ἰδανικό ἢ βουβή ἐσωτερική ἐμπειρία, τὰ μιμεῖται. Ἡ μίμηση ἀποσπᾷ ἐρμηνευτικά μέσα ἀπὸ τὰ σήματα πού ἐκπέμπουν τὰ ἔργα τέχνης τό νοηματικό τους πλαίσιο καὶ τό ἀκολουθεῖ διαγράφοντας πάλι τίς καμπύλες μέσα ἀπὸ τίς ὁποῖες ἐμφανίζεται τό ἔργο τέχνης. Τὰ διάφορα μέσα ἔκφρασης βρίσκουν ὡς νόμοι μίμησης τῶν ἔργων τὴν ἐνότητά τους, πού εἶναι ἡ ἐνότητα τῆς τέχνης. Ἄν στὸν Kant ἡ συλλογιστικὴ γνώση πρέπει νά παραιτηθεῖ ἀπὸ τό ἐσωτερικό τῶν πραγμάτων,^{57γ} τὰ ἔργα τέχνης εἶναι τὰ ἀντικείμενα πού ἡ ἀλήθεια τους δέν εἶναι νοητὴ παρά μόνον ὡς ἡ ἀλήθεια τοῦ ἐσωτερικοῦ τους εἶναι. Ἡ μίμηση εἶναι ὁ δρόμος πού ὁδηγεῖ σέ αὐτό τό ἐσωτερικό εἶναι τῶν ἔργων τέχνης.

Τὰ ἔργα τέχνης μιλοῦν ὅπως οἱ νεραίδες στὰ παραμύθια: θέλεις τό ἀπόλυτο· θὰ σοῦ δοθεῖ, ἀλλά θὰ εἶναι ἀγνώριστο. Ἡ ἀλήθεια τῆς συλλογιστικῆς γνώσης δέν φοράει πέπλο, ἀλλά τό τίμημά της εἶναι ὅτι αὐτὴ ἡ γνώση δέν μπορεῖ νά τὴν κατακτήσει· ἡ γνώση πού ἀντιπροσωπεύει ἡ τέχνη τὴν κατέχει, ἀλλά ὡς κάτι ἀσύμμετρο πρὸς αὐτή. Τὰ ἔργα τέχνης, χάρη στὴν ἐλευθερία τοῦ ὑποκειμένου μέσα σέ αὐτά, εἶναι λιγότερο ὑποκειμενικά ἀπὸ τὴ συλλογιστικὴ γνώση. Ἀκολουθώντας μιὰ ἀλάθητη πυξίδα, ὁ Kant τὰ ὑπήγαγε σέ ἐκείνη τὴν ἐννοια τῆς τελεολογίας τὴν ὁποία ἡ διάνοια δέν ἐπιτρέπεται νά χρησιμοποιοῦται θετικά. Ὡστόσο τό φράγμα πού σύμφωνα μέ τὴ διδασκαλία τοῦ Kant ἀποκλείει τό εἶναι καθ' ἑαυτό τῶν πραγμάτων ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους τό ἀποτυπώνει μέσα στὰ ἔργα τέχνης, τό οἰκεῖο βασιλείο τους, σὲ ὅποιο δέν πρέπει νά ὑπάρχει πλέον καμμιά διαφορὰ μεταξὺ τοῦ καθ' ἑαυτό καὶ τοῦ δι' ἡμᾶς, δίνοντάς του τὴ μορφὴ αἰνιγμάτων: ἀκριβῶς ὡς ἀποκλεισμένα μέσω αὐτοῦ τοῦ φράγματος τὰ ἔργα τέχνης εἶναι εἰκόνες τοῦ εἶναι καθ' ἑαυτό. Στὸν αἰνιγματικὸ χαρακτήρα, λόγῳ τοῦ ὁποίου ἡ τέχνη ἔρχεται στὴν πιὸ ριζικὴ ἀντίθεση πρὸς τὴν ἀδιαμφισβήτητη ὑπαρξὴ τῶν ἀντικειμένων δράσης, ἐπιβιώνει τελικὰ καὶ τό αἶνιγμα αὐτῶν

τῶν ἀντικειμένων. Ἡ τέχνη γίνεται αἰνιγματική ἐπειδὴ ἐμφανίζεται σάν νά ἔχει λύσει κάθε αἰνιγματικό στοιχεῖο τῆς ὑπαρξῆς, ἐνῶ ἡ αἰνιγματικότητα τοῦ ἀπλῶς ὑπάρχοντος ξεχάσθηκε λόγω τῆς συντριπτικῆς πώρωσής του. Ὅσο πιο πυκνό εἶναι τό κατηγοριακό δίκτυο μέ τό ὁποῖο καλύπτουν ὅ,τι διαφέρει ἀπό τό ὑποκειμενικό πνεῦμα, τόσο πιο ριζικά ἔχουν ξεσυνηθίσει νά ἀποροῦν [τό θαυμάζειν] γι' αὐτό τό ἄλλο καί μέ τήν αὐξανόμενη οἰκειότητα ἐξαπατοῦν τόν ἑαυτό τους στερώντας του τό ξένο. Ἀδύναμα, σάν μέ χειρονομίες πού γρήγορα κουράζονται, ἡ τέχνη ἀναζητεῖ τρόπους ἐπανόρθωσης αὐτοῦ τοῦ κακοῦ. Α ῤιογί κάνει τοὺς ἀνθρώπους νά ἀποροῦν, ὅπως ἀκριβῶς ἀπαιτοῦσε πρὶν ἀπό πολύ καιρό ὁ Πλάτων ἀπό τή φιλοσοφία, ἡ ὁποία ἐπέλεξε τό ἀντίθετο.

Ἡ αἰνιγματικότητα τῶν ἔργων τέχνης εἶναι ὁ διακεκομμένος τους χαρακτήρας. Ἄν ἡ ὑπέρβαση ἦταν παρούσα μέσα τους, θά ἦταν μυστήρια, ὄχι αἰνίγματα. Καί εἶναι αἰνίγματα ἐπειδὴ ὡς διακεκομμένα, μὴ ὁλοκληρωμένα, διαψεύδουν αὐτό πού ὅπωςδήποτε θέλουν νά εἶναι. Μόλις στό πρόσφατο παρελθόν ἔγινε θέμα τῆς τέχνης αὕτη ἡ ἡμιτέλεια, μέ τίς φθαρμένες παραβολές τοῦ Kafka. Ἀναδρομικά ὅλα τά ἔργα τέχνης μοιάζουν μέ ἐκεῖνες τίς κακόμοιρες ἀλληγορίες σέ νεκροταφεῖα, τοὺς σπασμένους στύλους τῆς ζωῆς. Τά ἔργα τέχνης, ὅσο ὁλοκληρωμένα καί ἂν θέλουν νά φαίνονται, εἶναι κουτσουρεμένα· τό γεγονός ὅτι αὐτό πού σημαίνουν δέν εἶναι ἡ οὐσία τους· κάνει τή σημασία τους νά μοιάζει φραγμένη, ἀποκλεισμένη. Ἡ ἀναλογία μέ τήν ἀστρολογική πρόληψη, καθὼς καί αὕτη στηρίζεται σέ ἓνα ὑποτιθέμενο πλαίσιο συναρτήσεων τό ὁποῖο ταυτόχρονα ἀφήνει ἀδιαφανές, εἶναι πολύ ἐμφανές γιά νά ἐξαλειφθεῖ μέ μιά ἐπιδέξια κίνηση: τό στίγμα τῆς τέχνης εἶναι ἡ συνάφειά της μέ τή δεισιδαιμονία, ἀλλά μέ ἀνορθολογικό τρόπο καί μέ ὑπερβολική εὐχαρίστηση τό μεταξιώνει σέ πλεονέκτημά της. Ἡ δημοφιλὴς πολυεπίπεδη δομὴ τῆς τέχνης εἶναι ἡ ἐσφαλμένη θετική ὀνομασία πού δίδεται στόν αἰνιγματικό χαρακτήρα, ὁ ὁποῖος ὅμως ἔχει στήν τέχνη ἐκείνη τήν ἀντι-αἰσθητική ὄψη πού ὁ Kafka σχεδίασε μέ ἀμετάκλητο τρόπο. Μέ τή χρεωκοπία της ἀπέναντι στό ἴδιο τους τό στοιχεῖο ὀρθολογικότητας τά ἔργα τέχνης κινδυνεύουν νά καταπέσουν στόν μύθο, ἀπό τόν ὁποῖο ἐπισφαλῶς καί μέ μεγάλη προσπάθεια ἀποσπάσθηκαν. Αὐτό ὅμως πού διαμεσολαβεῖ τήν τέχνη μέ τό πνεῦμα εἶναι τό γεγονός ὅτι, μιμητικά, πα-

ράγει τὰ αἰνίγματα τῆς –ὅπως ἀκριβῶς καί τό πνεῦμα ἐπινοεῖ αἰνίγματα–, μόνο πού δέν εἶναι ἱκανή νά τά λύσει· τό πνεῦμα ἐνεργεῖ μέσα στόν αἰνιγματικό χαρακτήρα, ὄχι μέσα στίς προθέσεις. Ὅντως ἡ πρακτική σημαντικῶν καλλιτεχνῶν ἔχει μιά συγγένεια μέ τό αἶνιγμα· τό μαρτυρεῖ ἡ εὐχαρίστηση πού ἐπὶ αἰῶνες προκαλοῦσαν στούς συνθέτες οἱ αἰνιγματικοί κανόνες.^{57δ} Ἡ αἰνιγματική εἰκόνα τῆς τέχνης εἶναι ἡ μορφολογική διάταξη τῆς μίμησης καί τῆς ὀρθολογικότητας. Ὁ αἰνιγματικός χαρακτήρας προέκυψε ἱστορικά. Ἡ τέχνη εἶναι τό ὑπόλειμμα μετά τήν ἀπώλεια τῶν στοιχείων τῆς πού κάποτε ἦταν προορισμένα νά ἀσκοῦν μιά μαγική καί ἀργότερα μιά λατρευτική λειτουργία. Χάνει τό «πρός τί» τῆς –μέ μιά παράδοξη διατύπωση: τήν ἀρχαϊκή τῆς ὀρθολογικότητα– καί τή μετατρέπει σέ ἓνα συστατικό τῆς οὐσίας τῆς, τοῦ εἶναι καθ' ἑαυτό. Ἔτσι γίνεται αἰνιγματική· ἂν ὁ λόγος ὑπαρξῆς τῆς δέν εἶναι πιά ἐκεῖνο πού ὡς σκοπός τῆς τήν ἐμπότιζε μέ νόημα, τότε τί πρέπει νά εἶναι ἡ ἴδια; Ὁ αἰνιγματικός τῆς χαρακτήρας τήν παροτρύνει νά ἀρθρωθεῖ στό ἐγγενές πλαίσιο τῆς μέ τέτοιο τρόπο ὥστε μέ τή διαμόρφωση τῆς ἐμφαντικῆς τῆς ἀπουσίας νοήματος νά ἀποκτήσει νόημα. Κατ' αὐτά ὁ αἰνιγματικός χαρακτήρας δέν εἶναι τό μόνο πού τῆς ἀπέμεινε, ἀφοῦ ἄλλωστε κάθε αὐθεντικό ἔργο τέχνης προτείνει καί τή λύση τοῦ ἄλυτου αἰνίγματός του.

Σέ τελική ἀνάλυση τὰ ἔργα τέχνης εἶναι αἰνιγματικά ὡς πρός τό περιεχόμενο ἀλήθειας καί ὄχι ὡς πρός τή σύνθεσή τους. Τό ἐρώτημα μέ τό ὅποιο ἀφήνει κανεῖς πίσω του κάθε ἔργο τέχνης πού ἐπιθεώρησε: «πρός τί ὅλα αὐτά;», μέ τήν ἀδιάκοπη ἐπιστροφή του μετατρέπεται σέ ἓνα ἄλλο: «καί εἶναι ἀλήθεια;», τό ἐρώτημα πού ἀφορᾷ τό ἀπόλυτο καί στό ὅποιο κάθε ἔργο τέχνης ἀντιδρᾷ παραιτούμενο ἀπό τή μορφή τῆς συλλογιστικῆς ἀπάντησης. Ἡ τελευταία διέξοδος τῆς συλλογιστικῆς σκέψης εἶναι καί παραμένει ἡ τήρηση τοῦ ταμποῦ πού ἔχει ἐπιβληθεῖ στήν ἀπάντηση. Ὡς μιμητική ἐναντίωση στό ταμποῦ, ἡ τέχνη προσπαθεῖ νά δώσει τήν ἀπάντηση· ὥστόσο, ὡς μή κρίνουσα, δέν τή δίνει· ἔτσι γίνεται αἰνιγματική ὅπως ἡ φρίκη τοῦ προϊστορικοῦ κόσμου, ἡ ὁποία ἀπλῶς μεταμορφώνεται, δέν ἐξαφανίζεται. Ἡ τέχνη παραμένει στό σύνολό τῆς τό σειсмоγράφημα αὐτῆς τῆς φρίκης. Μᾶς λείπει τό κλειδί γιά τή λύση τοῦ αἰνίγματός τῆς, ὅπως συμβαίνει καί μέ τήν ἀποκωδικοποίηση τῶν γραπτῶν μνημείων μερικῶν λαῶν πού ἔχουν ἐκλείψει. Ἡ πιό ἀκραία μορφή

υπό την οποία μπορεί νά νοηθεῖ ὁ αἰνιγματικός χαρακτήρας εἶναι τὸ ἐρώτημα ἂν τὸ ἴδιο τὸ νόημα ὑπάρχει ἢ δὲν ὑπάρχει. Διότι κάθε ἔργο τέχνης ἔχει τὸ δικό του πλαίσιο ἀναφορᾶς, ἀκόμη καὶ ἂν αὐτό, παραλλασσόμενο, μετατρέπεται στὸ ἀντίθετό του. Αὐτὸ τὸ πλαίσιο ὅμως, μέσω τῆς ἀντικειμενικότητας τοῦ μορφώματος, ἐγείρει καὶ τὴν ἀξίωση γιὰ τὴν ἀντικειμενικότητα τοῦ νοήματος καθ' ἑαυτό. Αὕτῃ ἡ ἀξίωση ὅχι μόνο δὲν μπορεί νά δικαιωθεῖ, ἀλλὰ ἔρχεται καὶ σὲ ἀντίθεση πρὸς τὴν ἐμπειρία. Ὁ αἰνιγματικός χαρακτήρας προβάλλει μέσα ἀπὸ κάθε ἔργο τέχνης διαφορετικός καὶ παραταῦτα σὰν ἡ ἀπάντηση, ὅπως ἐκείνη τῆς Σφίγγας, νά εἶναι πάντοτε ἡ ἴδια, μολονότι πρόκειται μόνο γιὰ τὴν ταυτότητα μέσω τῶν διαφορῶν καὶ ὅχι γιὰ τὴν ἐνότητα πού, ἴσως ἀπατηλά, ὑπόσχεται τὸ αἶνιγμα. Τὸ αἶνιγμα εἶναι ἂν ἡ ὑπόσχεση εἶναι ἀπάτη.

Τὸ περιεχόμενο ἀλήθειας τῶν ἔργων τέχνης εἶναι ἡ ἀντικειμενικὴ λύση τοῦ αἰνίγματος κάθε ξεχωριστοῦ ἔργου. Καθὼς τὸ αἶνιγμα ἀπαιτεῖ τὴ λύση, παραπέμπει στὸ περιεχόμενο ἀλήθειας, τὸ ὁποῖο μόνο μέ φιλοσοφικὸ στοχασμὸ μπορεί νά ἐξευρεθεῖ. Εἶναι τὸ μόνο πού δικαιολογεῖ τὴν αἰσθητική. Ἐνῶ κανένα ἔργο τέχνης δὲν χωράει σὲ ὀρθολογιστικούς χαρακτηρισμούς, ὅπως εἶναι οἱ κρίσεις πού ἐκφέρονται γι' αὐτό, λόγω τῆς ἔνδειας τοῦ αἰνιγματικοῦ του χαρακτήρα ἀπευθύνεται κάθε ἔργο ἐντούτοις στὸν ἐρμηνευτικὸ Λόγο. Ἀπὸ τὸν Ἄμλετ δὲν θά μπορούσε νά ἀποσπασθεῖ καμμιά ἀπόφανση, ἀλλὰ αὐτό δὲν μειώνει τὴν ἐμπεριεχόμενη ἀλήθεια του. Τὸ γεγονὸς ὅτι μεγάλοι καλλιτέχνες, τόσο ὁ Goethe τοῦ παραμυθιοῦ ὅσο καὶ ὁ Beckett, δὲν θέλουν νά ἔχουν τὴν παραμικρὴ σχέση μέ ἐρμηνεῖες ἀναδεικνύει ἀπλῶς τὴ διαφορὰ τοῦ περιεχομένου ἀλήθειας ἀπὸ τὴ συνείδηση καὶ τὴ βούληση τοῦ συγγραφέα, καὶ μάλιστα μέ τὴ δύναμη τῆς ἴδιας του τῆς αὐτοσυνείδησης. Τὰ ἔργα, προπάντων τὰ πιὸ μεγάλα, περιμένουν τὴν ἐρμηνεία τους. Ἄν δεχόταν κανεῖς ὅτι στὰ ἔργα δὲν ὑπάρχει τίποτε πού θά ἔπρεπε ἢ θά μπορούσε νά ἐρμηνευθεῖ, ὅτι τὰ ἔργα ἀπλῶς ὑπάρχουν, θά ἔσβηνε τὴ διαχωριστικὴ γραμμὴ πού χάραξε γύρω τῆς ἡ τέχνη. Τελικὰ μπορεί ἀκόμη καὶ τὰ χαλιά, τὰ διακοσμητικὰ στοιχεῖα καὶ ὅλα τὰ ἀντικείμενα πού δὲν παριστάνουν τίποτε, νά περιμένουν μέ μεγάλη λαχτάρα τὴν ἀποκρυπτογράφησή τους. Ἡ κατανόηση τοῦ πε-

ριεχομένου αλήθειας προϋποθέτει την κριτική. Τίποτε δέν έχει κα-
 τανοηθεῖ ἂν δέν κατανοηθεῖ ἡ αλήθεια καί ἡ ἀναλήθειά του, καί
 αὐτό εἶναι ἡ δουλειά τῆς κριτικῆς. Ἡ ἱστορική ἀνάπτυξη τῶν
 ἔργων μέσω τῆς κριτικῆς καί ἡ φιλοσοφική ἀνάπτυξη τοῦ περιεχο-
 μένου αλήθειας βρίσκονται σέ σχέση ἀλληλεπίδρασης. Ἡ θεωρία
 τῆς τέχνης δέν ἐπιτρέπεται νά στήσει τή σκοπιὰ τῆς ἔξω ἀπό τά
 σύνορα τῆς τέχνης, ἀλλά πρέπει νά ἀφεθεῖ στούς νόμους κίνησης
 τῆς ἴδιας τῆς τέχνης, γιά τούς ὁποίους τά ἔργα τέχνης δέν θέλουν
 νά ξέρουν τίποτε. Τά ἔργα τέχνης εἶναι αἰνιγματικά καθόσον συν-
 θέτουν τή φυσιογνωμία ἑνός ἀντικειμενικοῦ πνεύματος πού κατά
 τή στιγμή τῆς ἐμφάνισής του δέν εἶναι ποτέ διαφανές στόν ἑαυτό
 του. Ἡ κατηγορία τοῦ παράλογου, πού ἐναντιώνεται στήν ἐρμη-
 νεία μέ τόν πιό ἀτίθασο τρόπο, ἐντάσσεται στό ἴδιο τό πνεῦμα μέ-
 σα ἀπό τό ὁποῖο πρέπει νά ἐρμηνευθεῖ. Ταυτόχρονα ἡ ἀνάγκη τῶν
 ἔργων νά ἐρμηνευθοῦν, δηλαδή νά ἐξαχθεῖ ἡ αλήθεια πού ἐμπεριέ-
 χουν, εἶναι τό στίγμα τῆς συστατικῆς τους ἀνεπάρκειας. Τά ἔργα
 δέν μποροῦν νά φθάσουν ἐκεῖ ὅπου ἀντικειμενικά κατατείνουν. Ἡ
 ζώνη ἀοριστίας μεταξύ τοῦ ἀνέφικτου καί τοῦ πραγματοποιημέ-
 νου συνιστᾷ τό αἷνιγμά τους. Ἐμπεριέχουν καί ταυτόχρονα δέν
 ἐμπεριέχουν τήν αλήθεια. Ἡ θετική ἐπιστήμη, ὅπως καί ἡ φιλοσο-
 φία πού ἀπορρέει ἀπό αὐτή, δέν εἶναι σέ θέση νά συλλάβουν τό πε-
 ριεχόμενο αλήθειας, ἀφοῦ δέν ταυτίζεται μέ τά δεδομένα τῶν
 ἔργων οὔτε μέ τήν εὐθραυστη λογικότητα, τήν ὁποία τά ἴδια μπο-
 ροῦν νά ἀναστελλοῦν. Τό περιεχόμενο αλήθειας στήν τέχνη δέν
 ταυτίζεται ἐπίσης, ὅπως ἀρεσκόταν νά πιστεύει ἡ μεγάλη παραδο-
 σιακή φιλοσοφία, μέ τήν ἰδέα, ὅσο διευρυμένη καί ἂν εἶναι, ὅπως ἡ
 ἰδέα τοῦ τραγικοῦ, τῆς σύγκρουσης τοῦ πεπερασμένου μέ τό ἄπει-
 ρο. Μιά τέτοια ἰδέα, στή φιλοσοφική κατασκευή τῆς, δέν περιορί-
 ζεται ἀσφαλῶς στό πλαίσιο τοῦ ἀπλῶς ὑποκειμενικά ἐννοούμε-
 νου. Ἀλλά, ἀπό ὅποια σκοπιὰ καί ἂν τή δεῖ κανεῖς, παραμένει
 ἐξωτερική πρὸς τά ἔργα τέχνης καί ἀφηρημένη. Ἀκόμη καί ἡ
 ἐμφαντική ἔννοια τῆς ἰδέας, ἐκείνη τῆς ἰδεαλιστικῆς φιλοσοφίας,
 ὑποβιβάζει τά ἔργα τέχνης σέ ἀπλά παραδείγματα ἔκφρασης τῆς
 ἰδέας, ἡ ὁποία παραμένει πάντοτε ἴδια. Καί αὐτό καταδικάζει
 ἐκείνη τήν ἔννοια τῆς ἰδέας τόσο στήν τέχνη ὅσο καί στή φιλοσο-
 φία, ὅπου δέν ἀντέχει πιά στήν κριτική τῆς. Τό περιεχόμενο αλή-
 θειας δέν διαλύεται μέσα στήν ἰδέα, ἀλλά εἶναι μιὰ παρέκταση τοῦ

αδιάλυτου, κάτι πού, καθώς φαίνεται, από όλους τούς ακαδημαϊκούς αισθητικούς τό διαισθάνθηκε μόνον ὁ Friedrich Theodor Vischer. Καί ἡ πιό ἀπλή σκέψη δείχνει πόσο λίγο συμπίπτει τό περιεχόμενο ἀλήθειας μέ τήν ὑποκειμενική ἰδέα, τήν πρόθεση τοῦ καλλιτέχνη. Ὑπάρχουν ἔργα τέχνης στά ὁποῖα ὁ καλλιτέχνης παρουσίασε καθαρά καί χωρίς περιττά στοιχεῖα αὐτό πού ἐπιθυμοῦσε, ἀλλά τό ἀποτέλεσμα δέν ἦταν τίποτε περισσότερο ἀπό μιᾶ ἔνδειξη αὐτῶν πού ἤθελε νά πεῖ, ἀπλῶς μιᾶ κρυπτογραφημένη ἀλληγορία. Καί αὕτη μαραίνεται μόλις οἱ φιλόλογοι ἀντλήσουν ὅσα ἔβαλαν μέσα οἱ καλλιτέχνες· εἶναι ἓνα ταυτολογικό παιγνίδι, στό σχῆμα τοῦ ὁποίου ὑπακούουν καί πολλές μουσικές ἀναλύσεις. Ἡ διαφορὰ μεταξύ ἀλήθειας καί πρόθεσης στά ἔργα τέχνης μπορεῖ νά ἐκτιμηθεῖ ἀπό τήν κριτική συνείδηση ἐκεῖ ὅπου ἡ πρόθεση ἀπό τή μεριά της στοχεύει πρὸς τό ἀναληθές, συνήθως πρὸς ἐκεῖνες τίς αἰώνιες ἀλήθειες στίς ὁποῖες ἀπλῶς ἐπαναλαμβάνεται ὁ μῦθος. Ὁ ἀναπόδραστος χαρακτήρας του καταλαμβάνει αὐθαίρετα τή θέση τῆς ἀλήθειας. Ἀμέτρητα ἔργα τέχνης πάσχουν ἀπό τό γεγονός ὅτι παρουσιάζονται σάν νά συνιστοῦν ἓνα ἐσωτερικό γίγνεσθαι, μιᾶ ἀδιάκοπη ἀλλαγὴ καί πρόοδος, ἐνῶ παραμένουν ἓνα ἄχρονο ἀράδιασμα τοῦ πάντοτε ἰδίου. Σέ τέτοια σημεῖα θραύσης ἡ τεχνολογική κριτική μετατρέπεται σέ κριτική τῆς ἀναλήθειας καί ἔτσι συμπαραστέκεται στό περιεχόμενο ἀλήθειας. Πολλά συνηγοροῦν ὑπέρ τῆς θέσης ὅτι ἡ μεταφυσική ἀναλήθεια εἶναι μιᾶ ἔνδειξη γιά τήν τεχνική ἀποτυχία. Δέν ὑπάρχει καμμιά ἀλήθεια τῶν ἔργων τέχνης χωρίς καθορισμένη ἄρνηση· αὕτη τήν ἄρνηση πρέπει νά ἐκθέσει σήμερα ἡ αισθητική. Τό περιεχόμενο ἀλήθειας τῶν ἔργων τέχνης δέν μπορεῖ νά ἐξακριβωθεῖ κατευθείαν. Ὅπως μόνο διαμεσολαβημένα μπορεῖ κανεῖς νά τό γνωρίσει, ἔτσι διαμεσολαβημένο εἶναι αὐτό καθ' ἑαυτό. Αὐτό πού ὑπερβαίνει τά διαπιστώσιμα στοιχεῖα τοῦ ἔργου τέχνης, τό πνευματικό του περιεχόμενο, δέν συνδέεται στενά μέ τά ἐπιμέρους ἐμπειρικά δεδομένα, ἀλλά συγκροτεῖται μέσα ἀπό αὐτά. Αὐτό συνιστᾷ τόν διαμεσολαβημένο χαρακτήρα τοῦ περιεχομένου ἀλήθειας. Τό πνευματικό περιεχόμενο δέν αἰωρεῖται πάνω καί πέρα ἀπό τή δομή τῶν ἔργων, ἀλλά τά ἔργα ὑπερβαίνουν τά πραγματικά τους δεδομένα μέσω τῆς δόμησης τους, τῆς συνέπειας μέ τήν ὁποῖα εἶναι διαμορφωμένα. Ἡ πνοή πάνω ἀπό αὐτά, τό πιό κοντινό στό περιεχόμενο ἀλήθειας

τους, πραγματική και ταυτόχρονα μή πραγματική, διαφέρει ριζικά από τη διάθεση που εκφράζουν τά έργα τέχνης, καθώς η διαδικασία διαμόρφωσής τους μάλλον αναλώνει ολόκληρη τη διάθεση για χάρη εκείνης της πνοής. Ἡ ἀντικειμενικότητα και ἡ ἀλήθεια στά έργα τέχνης βρίσκονται ἡ μία μέσα στήν ἄλλη. Μέ τήν πνοή τους –ἡ «ἀνάσα» μιᾶς μουσικῆς εἶναι κάτι γνώριμο στούς συνθέτες– τά έργα τέχνης προσεγγίζουν τή φύση, ὄχι μέ τή μίμησή της, στόν μαγικό κύκλο τῆς ὁποίας ἐμπίπτει ἡ διάθεση. Ὅσο πιο βαθιά εἶναι ἐπεξεργασμένη ἡ μορφή τους, τόσο πιο ἄκαμπτα ἀποκρούουν τή σκηνοθετημένη φαινομενικότητα, και αὐτή ἡ ἀκαμψία εἶναι ὁ ἀρνητικός τρόπος ἐμφάνισης τῆς ἀλήθειας τους. Εἶναι τό ἀντίθετο τοῦ φαντασμαγορικοῦ στοιχείου τῶν ἔργων· τά πλήρως διαμορφωμένα έργα, τά ὁποῖα κατηγοροῦνται ὡς φορμαλιστικά, εἶναι ρεαλιστικά καθόσον εἶναι ἐσωτερικά πραγματωμένα και, χάρη σέ αὐτή τήν πραγμάτωσή τους και μόνο, πραγματώνουν τήν ἐμπεριεχόμενη ἀλήθεια, τήν πνευματική τους ὑπόσταση, ἀντί ἀπλῶς νά τήν ὑποδηλώνουν. Ἀλλά τό γεγονός ὅτι τά έργα τέχνης ὑπερβαίνουν τόν ἑαυτό τους χάρη στήν πραγμάτωσή τους δέν ἐγγυᾶται τήν ἀλήθεια τους. Μερικά έργα ὑψηλῆς ἀξίας εἶναι ἀληθῆ ὡς ἔκφραση μιᾶς καθ' ἑαυτήν ψευδοῦς συνείδησης. Αὐτό μπορεῖ νά τό διαγνώσει μόνο μιᾶ ὑπερβατική κριτική, ὅπως ἐκείνη που ἄσκησε ὁ Nietzsche στόν Wagner. Τό στίγμα της ὅμως δέν εἶναι μόνον ὅτι ἀποφαίνεται ἀφ' ὑψηλοῦ περί τοῦ πράγματος ἀντί νά ἀντιπαρβάλλεται μέ αὐτό. Οἱ ἀντιλήψεις της ὅσον ἀφορᾷ τό ἴδιο τό περιεχόμενο ἀλήθειας εἶναι στενοκέφαλες και κατά κανόνα προέρχονται ἀπό τή φιλοσοφία τοῦ πολιτισμοῦ, ἐνῶ δέν λαμβάνει ὑπόψη τό ἱστορικό στοιχεῖο που ἔχει συστατική σημασία γιά τήν αἰσθητική ἀλήθεια. Ἡ διάκριση ἀνάμεσα σέ κάτι καθ' ἑαυτό ἀληθές και τήν ἀπλῶς ἀρμόζουσα ἔκφραση ψευδοῦς συνείδησης δέν μπορεῖ νά σταθεῖ, διότι μέχρι σήμερα δέν ὑπάρχει ἡ ὀρθή συνείδηση, ἀκόμη και ἂν μιᾶ τέτοια διάκριση γινόταν ἀπό μιᾶ τρόπον τινά κατοπτεύουσα συνείδηση. Ἡ τέλεια παρουσίαση τῆς ψευδοῦς συνείδησης εἶναι τό ὄνομα αὐτῆς τῆς συνείδησης και ἀνήκει στό περιεχόμενο ἀλήθειας. Γιαυτό τά έργα τέχνης δέν ξεδιπλώνονται μόνο μέσω τῆς ἐρμηνείας και τῆς κριτικῆς, ἀλλά και μέσω τῆς σωτηρίας, ἡ ὁποία στοχεύει στήν ἀλήθεια τῆς ψευδοῦς συνείδησης μέσα στό αἰσθητικό φαινόμενο. Τά μεγάλα έργα τέχνης δέν εἶναι δυνατόν

νά ψεύδονται. Ἀκόμη καί ὅταν τό πνευματικό τους περιεχόμενο εἶναι κάτι φαινομενικό, ὄντας ἀναγκαῖο ἔχει μιᾶ ἀλήθεια τήν ὁποία μαρτυροῦν τά ἔργα τέχνης· ἀναληθῆ εἶναι μόνο τά ἀποτυχημένα. Καθώς ἡ τέχνη ἀναπαράγει τόν μαγικό κλοιό τῆς πραγματικότητας μετουσιώνοντάς τον σέ ἰδεατή εἰκόνα (*imago*), τείνει νά ἀπελευθερωθεῖ ἀπό αὐτόν· ὁ μαγικός κλοιός μέ τόν ὁποῖο ἡ τέχνη μέσω τῆς ἐνότητας δεσμεύει τά διάσπαρτα μέλη (*membra disiecta*) τῆς πραγματικότητας εἶναι δάνειο ἀπό τήν πραγματικότητα, τήν ὁποία μεταμορφώνει σέ ἀρνητική εἰκόνα τῆς οὐτοπίας. Αὐτό πού ὀρίζει τά ἔργα τέχνης ὡς πνευματικά προϊόντα εἶναι ὅτι χάρη στήν ὁργάνωσή τους εἶναι κάτι περισσότερο ὄχι μόνον ἀπό αὐτό πού ἔχει ὁργανωθεῖ, ἀλλά καί ἀπό τήν ἴδια τήν ὁργανωτική ἀρχή, διότι ὡς ὁργανωμένα ἀποκτοῦν τήν ἐπίφαση πραγμάτων πού δέν ἔχουν φτιαχθεῖ ἀπό ἀνθρώπους. Ὅταν αὕτη ἡ πνευματική ὑπόστασή τους γνωρισθεῖ, συνιστᾷ πλέον τό πνευματικό τους περιεχόμενο, τό ὁποῖο τά ἔργα τέχνης δέν φανερώνουν μόνο μέ τήν ὁργάνωσή τους· τό δηλώνουν καί μέ τόν κλονισμό, κάτι πού ἡ ὁργάνωση προϋποθέτει ὡς ἐμπεριεχόμενό της. Καί αὐτό ρίχνει φῶς στή νεώτερη προτίμηση γιά τά ξεφτισμένα καί ρυπαρά πράγματα καί στήν ἀλλεργία πού προκαλεῖ ἡ λάμψη καί ἡ γλυκύτητα. Στή βάση αὐτῆς τῆς νεώτερης τάσης βρίσκεται ἡ συνείδηση τῆς ρυπαρότητας τοῦ πολιτισμοῦ ὑπό τόν μανδύα τῆς αὐτοϊκανοποίησής του. Ἡ τέχνη πού ἀποποιεῖται τήν εὐτυχία τῆς πολύχρωμης ζωῆς, τήν ὁποία ἡ πραγματικότητα στερεῖ ἀπό τοὺς ἀνθρώπους, καί κατὰ προέκταση κάθε αἰσθητό ἔχνος τοῦ νοήματος, εἶναι ἡ ἐκπνευματισμένη τέχνη· ἀλλά ἀρνούμενη ἐπίμονα τήν παιδική εὐτυχία εἶναι ἀλληγορία μιᾶς –μή φαινομενικῆς– παρούσας εὐτυχίας, μέ τή θανάσιμη ρήτρα τοῦ χιμαιρικοῦ: ὅτι αὕτη ἡ εὐτυχία δέν ὑπάρχει.

Ἡ φιλοσοφία καί ἡ τέχνη συγκλίνουν στό περιεχόμενο ἀλήθειας τους· ἡ προοδευτικά ἀναπτυσσόμενη ἀλήθεια τοῦ ἔργου τέχνης δέν εἶναι ἄλλη ἀπό ἐκείνη τῆς φιλοσοφικῆς ἔννοιας. Δικαιολογημένα ὁ ἰδεαλισμός παρήγαγε ἱστορικά, στό μοντέλο τοῦ Schelling, τήν ἴδια του τήν ἔννοια τῆς ἀλήθειας ἀπό τήν τέχνη. Ἡ κατηγορία τῆς ἐσωτερικά δυναμικῆς καί κλειστῆς ὁλότητας τῶν ἰδεαλιστικῶν συστημάτων ἔχει συναχθεῖ ἐρμηνευτικά ἀπό τά ἔργα τέχνης. Καθώς ὅμως ἡ φιλοσοφία στοχεύει στήν πραγματικότητα καί δέν ἔχει τόν ἴδιο βαθμό αὐτάρκειας στά ἔργα της, τό κρυπτοαισθητικό ἰδα-

νικό τῶν συστημάτων κατέρρευσε. Σέ ἀνταπόδοση τούς ἀπευθύνεται τό προσβλητικό ἐγκώμιο ὅτι εἶναι καλλιτεχνικά ἔργα τῆς σκέψης. Ὡστόσο ἡ ἀποκαλυπτόμενη ἀναλήθεια τοῦ ἰδεαλισμοῦ στιγματίζει ἀναδρομικά τά ἔργα τέχνης. Τό γεγονός ὅτι παρ' ὅλη τήν αὐτάρκειά τους καί μέσω αὐτῆς στοχεύουν πρὸς τό ἄλλο τους, ἔξω ἀπὸ τὸν μαγικό τους κύκλο, ὁδηγεῖ τό ἔργο τέχνης πέρα ἀπὸ τήν ταυτότητά του μέ τὸν ἑαυτό του, ἡ ὁποία συνιστᾷ τό ἰδιαίτερο χαρακτηριστικό του. Ὁ κλωνισμός τῆς αὐτονομίας του δέν εἶναι μιὰ μοιραία κατάπτωση, ἀλλὰ ἐπιβάλλεται στό ἔργο μετὰ τήν καταδίκη ἐκείνου στό ὁποῖο ἡ φιλοσοφία ἔμοιαζε πάρα πολύ μέ τήν τέχνη. Τό περιεχόμενο ἀλήθειας τῶν ἔργων δέν εἶναι αὐτό πού σημαίνουν, ἀλλὰ ἐκεῖνο βάσει τοῦ ὁποίου μπορεῖ νά ἀποφανθεῖ κανεῖς ἂν ἓνα ἔργο, αὐτό καθ' ἑαυτό, εἶναι ἀληθινό ἢ ψεύτικο, καί μόνον αὐτὴ ἡ ἀλήθεια τοῦ ἴδιου τοῦ ἔργου εἶναι σύμμετρη πρὸς τὴ φιλοσοφικὴ ἐρμηνεία καί συμπίπτει, τουλάχιστον ὡς ἰδέα, μέ τὴ φιλοσοφικὴ ἀλήθεια. Γιά τὴ σημερινή συνείδηση, πού εἶναι προσηλωμένη στό χειροπιαστό καί τό ἀδιαμεσολάβητο, εἶναι προφανῶς τό πιό δύσκολο πράγμα νά ἀποκαταστήσει μιὰ τέτοια σχέση μέ τὴν τέχνη, ἐνῶ χωρὶς αὐτὴ τὴ σχέση δέν ἀποκαλύπτεται τό περιεχόμενο ἀλήθειας τῆς τέχνης: ἡ γνήσια αἰσθητικὴ ἐμπειρία πρέπει νά γίνεи φιλοσοφία, διαφορετικά δέν ὑπάρχει κἂν. Ἡ προϋπόθεση τῆς δυνατότητας γιὰ τὴ σύγκλιση τῆς φιλοσοφίας καί τῆς τέχνης πρέπει νά ἀναζητηθεῖ στό στοιχεῖο τῆς γενικότητας πού χαρακτηρίζει τὴν ἰδιαιτερότητά της, ὡς γλώσσα ἰδίου τύπου. Αὐτὴ ἡ γενικότητα εἶναι συλλογικὴ, ἀκριβῶς ὅπως καί ἡ φιλοσοφικὴ γενικότητα, σημάδι τῆς ὁποίας ἦταν κάποτε τό ὑπερβατικὸ ὑποκείμενο,^{57ε} παραπέμπει πίσω σέ συλλογικά ὑποκείμενα. Ἀλλὰ τό συλλογικὸ στοιχεῖο τῶν αἰσθητικῶν εἰκόνων εἶναι ἀκριβῶς αὐτό πού διαφεύγει ἀπὸ τό ἐγώ: μέ αὐτόν τὸν τρόπο ἡ κοινωνία ἐνυπάρχει στό περιεχόμενο ἀλήθειας. Τό φαινόμενο μέσω τοῦ ὁποίου τό ἔργο τέχνης ξεπερνᾷ πολύ τό ἀπλό ὑποκείμενο εἶναι ἡ ἐκδήλωση τοῦ συλλογικοῦ του εἶναι. Τό μνημονικὸ ἴχνος τῆς μίμησης, πού κάθε ἔργο τέχνης ἀναζητεῖ, προεξοφλεῖ ἐπίσης πάντοτε μιὰ κατάσταση πέρα ἀπὸ τὸν χωρισμό τοῦ ἀτόμου ἀπὸ τοὺς ἄλλους. Καί μιὰ τέτοια συλλογικὴ ἐνθύμηση μέσα στὰ ἔργα τέχνης δέν εἶναι χωριστὴ [χωρὶς] ἀπὸ τό ὑποκείμενο, ἀλλὰ περνᾷ μέσα ἀπὸ αὐτό· ἡ ἀλλεργικὴ του ἀποστροφή εἶναι μιὰ ἐνδειξη τοῦ συλλογικοῦ τρόπου ἀντίδρα-

σης. Μεταξύ άλλων και γιαυτό η φιλοσοφική έρμηνεία του περιεχομένου αλήθειας πρέπει όπωσδήποτε να τό κατασκευάζει θεωρητικά μέσα στό ειδικό, όχι στό όλον. Χάρη στό ύποκειμενικό μιμητικό τους στοιχείο, τήν έκφραση, τά έργα τέχνης καταλήγουν στήν αντικειμενικότητά τους· τά ίδια δέν είναι μιά καθαρή παρόρμηση ή ή μορφή της, αλλά ή αποκρυσταλλωμένη διαδικασία ανάμεσα σέ αυτές τίς δύο, και αυτή ή διαδικασία είναι κοινωνική.

Η μεταφυσική τής τέχνης οργανώνεται σήμερα γύρω από τό έρώτημα πώς κάτι πνευματικό, πού είναι φτιαγμένο, στή γλώσσα τής φιλοσοφίας: κάτι πού «άπλως έχει τεθει», μπορεί να είναι αληθές. Έδω δέν γίνεται λόγος για τό ίδιο τό έργο τέχνης, αλλά για τό πνευματικό του περιεχόμενο. Όμως τό έρώτημα σχετικά μέ τήν αλήθεια ενός φτιαγμένου αφορά τή φαινομενικότητα και τή σωτηρία της ως επίφασης τής αλήθειας. Τό περιεχόμενο αλήθειας δέν μπορεί να είναι κάτι φτιαγμένο. Κάθε φτιάξιμο στήν τέχνη είναι μιά και μοναδική προσπάθεια να ειπωθεί αυτό πού δέν θά ήταν τό ίδιο τό φτιαγμένο και ή τέχνη δέν γνωρίζει: αυτό ακριβώς είναι τό πνεύμα της. Έδω έχει τήν κοιτίδα της ή ιδέα τής τέχνης ως αποκατάστασης τής καταπιεσμένης φύσης πού έχει έμπλακει στή δυναμική τής ιστορίας. Η τέχνη δέν μπορεί να εγκαταλείψει τήν ιδεατή εικόνα (imago) μιās φύσης πού δέν υπάρχει ακόμη· είναι αληθινή στήν τέχνη ως κάτι ανύπαρκτο. Η τέχνη αποκτά συνείδηση αυτού του ανύπαρκτου ενόψει εκείνου του Άλλου, τό όποιο ό ταυτιστικός λόγος, πού τό υποβίβασε σέ υλικό, αποκαλεί φύση. Αυτό τό Άλλο δέν είναι ένότητα και έννοια, αλλά ένα πλήθος, κάτι πολλαπλό. Έτσι τό περιεχόμενο αλήθειας στήν τέχνη παρουσιάζεται ως κάτι πολλαπλό, όχι ως αφηρημένη γενική έννοια των έργων τέχνης. Τό γεγονός ότι τό περιεχόμενο αλήθειας τής τέχνης συνδέεται μέ τά έργα τέχνης και ή πολλαπλότητα των πραγμάτων πού δέν επιδέχονται καμμία ταύτιση είναι άμοιβαία έναρμονισμένα. Τό πιο βαθύ από όλα τά παράδοξα τής τέχνης είναι μάλλον ότι επιτυγχάνει τό μή φτιαγμένο, τήν αλήθεια, μόνο μέσα από τό φτιάξιμο, από τήν παραγωγή ιδιαίτερων, άτομικά διαμορφωμένων έργων, ποτέ μέ μιά άμεση ματιά. Ανάμεσα στά έργα τέχνης και τό περιεχόμενο αλήθειας τους υπάρχει ύψηλή ένταση. Ένώ αυτό τό περιεχόμενο, πού δέν έχει έννοιολογικό χαρακτήρα, εμφανίζεται μόνο μέσα στό φτιαγμένο, ταυτόχρονα τό αρνείται. Κάθε έργο τέχνης χάνεται ως

μόρφωμα μέσα στο περιεχόμενο αλήθειας του, τό όποιο τό κάνει σχεδόν άμελητέο, μιά προνομιακή τύχη πού έπιφυλάσσεται μόνο στά μεγάλα έργα. Ἡ ιστορική προοπτική ενός τέλους τής τέχνης είναι ή ιδέα κάθε μεμονωμένου έργου τέχνης. Δέν υπάρχει έργο τέχνης πού δέν υπόσχεται ότι τό περιεχόμενο αλήθειας του, έφόσον άπλως και μόνο εμφανίζεται ως ύπαρκτό, θά πραγματοποιηθεΐ και θά αφήσει πίσω του τό έργο τέχνης, τό καθαρό κέλυφος, όπως προφητεύουν οί ασύλληπτοι στίχοι τής Μινιόν.^{57ς} Ἡ σφραγίδα τών αυθεντικῶν έργων τέχνης είναι ότι αυτό πού φαίνονται πώς είναι εμφανίζεται έτσι ώστε δέν μπορεί νά είναι ψέμα, ενώ ή συλλογιστική κρίση δέν μπορεί νά συλλάβει τήν αλήθεια του. Ἄν όμως αυτό είναι ή αλήθεια, τότε αυτή μαζί μέ τή φαινομενικότητα αίρει και τό ίδιο τό έργο. Ὁ καθορισμός τής τέχνης στή βάση τής αισθητικῆς φαινομενικότητας είναι ήμιτελής: ή τέχνη είναι αληθής ως φαινομενικότητα τοῦ μή φαινομενικοῦ. Σημεΐο φυγῆς τής έμπειρίας τών έργων τέχνης είναι ότι τό περιεχόμενο αλήθειας τους δέν είναι μη-δαμινό και μάταιο· κάθε έργο τέχνης και προπάντων εκείνο τής ανεπιφύλακτης άρνητικότητας λέει σιωπηρά: *non confundar*.^{57η}

Ἄνίσχυρα θά ἦταν τά έργα τέχνης πού θά πήγαζαν άπλως και μόνο από τή λαχτάρα, αν και δέν υπάρχει κανένα βάσιμο έργο χωρίς λαχτάρα. Εκείνο όμως μέσω τοῦ όποίου υπερβαίνουν τή λαχτάρα είναι ή ένδεια, ή όποία είναι έγγεγραμμένη ως σχῆμα στο ιστορικό είναι. Ἀντιγράφοντας αυτό τό σχῆμα, τά έργα τέχνης δέν είναι μόνο κάτι περισσότερο από αυτό πού άπλως υπάρχει, αλλά κατέχουν τόση αντικειμενική αλήθεια όσα συμπληρώματα και αλλαγές προσελκύει ή ένδεια. Αυτό πού υπάρχει —όχι δι' έαυτό, σύμφωνα μέ τή συνείδησή του, αλλά καθ' έαυτό, αντικειμενικά— θέλει τό άλλο, και τό έργο τέχνης είναι ή γλώσσα μιᾶς τέτοιας θέλησης· τό πνευματικό περιεχόμενο τοῦ έργου είναι τόσο οὔσιῳδες όσο αυτή ή θέληση. Τά στοιχεΐα αὐτοῦ τοῦ ἄλλου υπάρχουν ἤδη συγκεντρωμένα στήν πραγματικότητα και άπλως θά έπρεπε, αφού μετατεθοῦν λίγο, νά σχηματίσουν έναν νέο άστερισμό για νά βροῦν τή σωστή τους θέση. Τά έργα τέχνης μάλλον επιδεικνύουν στήν πραγματικότητα πώς πρέπει νά γίνει αυτή ή μετάθεση παρά τή μιμοῦνται. Ἡ διδασκαλία περί μίμησης θά έπρεπε τελικά νά αντιστραφεΐ· υπό μιά μετουσιωμένη έννοια ή πραγματικότητα είναι αυτή πού πρέπει νά μιμηθεΐ τά έργα τέχνης. Τό γεγονός όμως ότι τά έργα τέχνης υπάρχουν υποδη-

λώνει πῶς τό μή ὑπαρκτό θά μπορούσε νά ὑπάρξει. Ἡ πραγματικότητα τῶν ἔργων τέχνης μαρτυρεῖ τή δυνατότητα τοῦ δυνατοῦ. Τό ἀντικείμενο τῆς λαχτάρας μέσα στά ἔργα τέχνης –ή πραγματικότητα αὐτοῦ πού δέν ὑπάρχει– μεταμορφώνεται μέσα της σέ ἀνάμνηση. Στήν ἀνάμνηση παντρεύεται αὐτό πού ὑπάρχει, ὡς κάτι πού ὑπῆρξε, μέ τό μή ὑπαρκτό, ἐπειδή αὐτό πού ὑπῆρξε δέν ὑπάρχει πιά. Ἀπό τήν πλατωνική «ἀνάμνηση» καί ἐφεξῆς οἱ ἄνθρωποι ὀνειρεύονται αὐτό πού δέν ὑπάρχει ἀκόμη· αὐτό τό ὄνειρο ἐκτυλίσσεται στήν ἀνάμνηση, ἡ ὁποία εἶναι ἡ μόνη πού συγκεκριμενοποιεῖ τήν οὐτοπία χωρίς νά τήν προδίδει στήν ἐμπειρική ὑπαρξη. Ὅλα αὐτά συνοδεύονται πάντοτε ἀπό τή φαινομενικότητα: ἀκόμη καί τότε τό ἀντικείμενο τῆς λαχτάρας καί τοῦ ὀνείρου δέν ὑπῆρξε ποτέ. Ἀλλά ὁ χαρακτήρας εἰκόνας τῆς τέχνης, ἡ ἰδεατή της εἰκόνα (imago), εἶναι ἐκεῖνο ἀκριβῶς πού ἡ ἀκούσια ἀνάμνηση, σύμφωνα μέ τή θέση τοῦ Bergson καί τοῦ Proust, πασχίζει νά ἀφυπνίσει αὐτήν ἐμπειρική ζωή, καί ἐδῶ ἀποκαλύπτονται ὡς γνήσιοι ἰδεαλιστές. Ἀποδίδουν στήν πραγματικότητα αὐτό πού θέλουν νά διασώσουν καί τό ὁποῖο μόνο στήν τέχνη ὑπάρχει μέ τίμημα τόν μή πραγματικό του χαρακτήρα. Ἐπιχειροῦν νά γλυτώσουν ἀπό τήν κατάρρα τῆς αἰσθητικῆς φαινομενικότητας μεταθέτοντας τήν ποιότητά της στήν πραγματικότητα. – Τό non confunder τῶν ἔργων τέχνης εἶναι τό ὄριο τῆς ἀρνητικότητάς τους, τό ὁποῖο μπορεῖ νά συγκριθεῖ μέ ἐκεῖνο πού εἶναι χαραγμένο μέσα στά μυθιστορήματα τοῦ μαρκήσιου de Sade ἐκεῖ ὅπου δέν τοῦ ἀπομένει παρὰ νά ἀποκαλέσει τά ὠραιότερα «τεκνά» (gitons) τῆς ὁμαδικῆς σκηνῆς «ὁμορφα σάν ἀγγέλους». Σέ αὐτό τό ὕψος της, ὅπου ἡ ἀλήθεια της ὑπερβαίνει τή φαινομενικότητα, ἡ τέχνη ἐκτίθεται στόν πιό θανάσιμο κίνδυνο. Βεβαιώνοντας μέ τήν ἔκφρασή της, ὅπως τίποτε ἄλλο ἀνθρώπινο, ὅτι δέν μπορεῖ νά εἶναι ψέμα, κατ' ἀνάγκη ψεύδεται. Ἀπέναντι στή δυνατότητα νά εἶναι τελικά ὅλα ἓνα τίποτε εἶναι ἀδύναμη καί τό πλασματικό της στοιχεῖο ἔγκειται στό γεγονός ὅτι μέ τήν ὑπαρξή της δηλώνει πῶς ἔχει ξεπεράσει τό ὄριο. Τό περιεχόμενο ἀλήθειας τῶν ἔργων τέχνης, ὡς ἄρνηση τῆς ὑπαρξῆς τους, διαμεσολαβεῖται ἀπό αὐτά, ἀλλά δέν τό μεταδίδουν μέ ὅποιονδήποτε τρόπο. Ἐκεῖνο πού κάνει τό περιεχόμενο ἀλήθειας νά εἶναι κάτι περισσότερο ἀπό αὐτό πού τά ἴδια θέτουν εἶναι ἡ μέθεξή τους στήν ἱστορία καί ἡ καθορισμένη κριτική πού ἀσκοῦν σέ αὐτή μέ τή μορφή ἐμφάνισής τους. Αὐτό πού στά

ἔργα τέχνης ἀντιπροσωπεύει τὴν ἱστορία δὲν εἶναι φτιαγμένο, καὶ μόνον ἡ ἱστορία τὸ ἀπελευθερώνει ἀπὸ τὴν ὑπόστασή του ὡς ἑνὸς στοιχείου πού ἀπλῶς ἔχει τεθεῖ ἢ φτιαχτεῖ: τὸ περιεχόμενο ἀλήθειας δὲν βρίσκεται ἔξω ἀπὸ τὴν ἱστορία, ἀλλὰ εἶναι ἡ ἀποκρυστάλλωσή της μέσα στὰ ἔργα. Τὸ περιεχόμενο ἀλήθειας τους, πού δὲν ἔχει τεθεῖ, μπορεῖ νὰ ἀποκαλεῖται τὸ ὄνομά τους.

Αὐτὸ τὸ ὄνομα ὅμως εἶναι μόνον ἀρνητικό μέσα στὰ ἔργα. Τὰ ἔργα τέχνης λένε αὐτὸ πού εἶναι κάτι περισσότερο ἀπὸ τὸ ὑπάρχον μόνο διατάσσοντάς το ὅπως εἶναι, σέ ἕναν ἀστερισμό τοῦ *Comment c'est* [ὅπως εἶναι, ὡς ἔχει]. Ἡ μεταφυσικὴ τῆς τέχνης ἀπαιτεῖ τὸν πλήρη χωρισμό της ἀπὸ τὴ θρησκεία, πού εἶναι ἡ πηγὴ της. Οὔτε τὰ ἴδια τὰ ἔργα τέχνης εἶναι κάτι ἀπόλυτο οὔτε τὸ ἀπόλυτο εἶναι ἄμεσα παρὸν σέ αὐτά. Γιὰ τὴ μέθεξή τους σέ αὐτὸ τιμωροῦνται μέ μιὰ τυφλότητα πού συσκοτίζει ἀμέσως τὴ γλώσσα τους, ἡ ὁποία λέει τὴν ἀλήθεια: τὰ ἔργα τέχνης κατέχουν καὶ δὲν κατέχουν τὸ ἀπόλυτο. Κινούμενα πρὸς τὴν ἀλήθεια, τὰ ἔργα τέχνης χρειάζονται τὴν ἔννοια, αὐτὴν ἀκριβῶς πού στό ὄνομα τῆς ἀλήθειας κρατοῦν μακριά τους. Ἄν ἡ ἀρνητικότητα εἶναι τὸ ὄριο τῆς τέχνης ἢ ἀπὸ τὴ μεριά της ἡ ἀλήθεια, αὐτὸ δὲν τὸ ὀρίζει ἡ τέχνη. Ἀρνητικά εἶναι τὰ ἔργα τέχνης *a priori* μέσω τοῦ νόμου τῆς ἀντικειμενοποίησής της: θανατώνουν ἐκεῖνο πού ἀντικειμενοποιοῦν, καθὼς τὸ ἀποσποῦν ἀπὸ τὴν ἀμεσότητα τῆς ζωῆς του. Ἡ δική τους ζωὴ τρέφεται ἀπὸ τὸν θάνατο. Αὐτὸ ὀρίζει τὸ ποιοτικὸ κατώφλι πρὸς τὴν αἰσθητικὴ νεωτερικότητα. Τὰ μορφώματά της ἀφήνονται μιμητικά στὴν ἀντικειμενοποίηση, τὴν ἀρχὴ τοῦ θανάτου τους. Ἡ ἀπόπειρα διαφυγῆς ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀρχὴ εἶναι τὸ στοιχεῖο αὐταπάτης τῆς τέχνης, τὸ ὁποῖο, ἀπὸ τὸν Baudelaire καὶ μετέπειτα, προσπαθεῖ νὰ ἀποβάλλει χωρὶς νὰ παραιτεῖται γιὰ νὰ παράγει ἀπλῶς πράγματα μεταξὺ πραγμάτων. Οἱ κήρυκες τῆς αἰσθητικῆς νεωτερικότητας, ὁ Baudelaire, ὁ Poe, ἦταν ὡς ἀρτίστες οἱ πρῶτοι τεχνοκράτες τῆς τέχνης. Χωρὶς τὴν πρόσμειξη τοῦ δηλητηρίου, πού δυναμικά εἶναι ἡ ἄρνηση τῆς ζωῆς, ἡ ἔνστασις τῆς τέχνης κατὰ τῆς καταπίεσης ἀπὸ τὸν πολιτισμὸ θά ἦταν μιὰ ἀνίσχυρη παρηγοριά. Ἄν ἡ τέχνη ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς νεωτερικότητας ἀφομοίωνε ἀντικείμενα ξένα πρὸς τὴν τέχνη, πού ἐνσωματώνονται στὸν μορφολογικὸ της νόμο χωρὶς νὰ μεταμορφώνονται ἐντελῶς, σέ αὐτὴ τὴν ἀφομοίωση, πού φθάνει μέχρι τὸ μοντάζ, ἡ μίμηση τῆς τέχνης παραδίδεται στό

ἀντίθετό της. Τό πράττει ἐξαναγκαζόμενη ἀπό τήν κοινωνική πραγματικότητα. Ἐνῶ ἐναντιώνεται στήν κοινωνία, δέν μπορεῖ νά καταλάβει μιὰ θέση πέρα ἀπό αὐτή· γιά νά καταφέρει νά ἀντιταχθεῖ στήν κοινωνία πρέπει ὅπωςδήποτε νά ταυτίζεται μέ ἐκεῖνο ἐναντίον τοῦ ὁποίου ἐξεγείρεται. Αὐτό ἦταν ἤδη τό νοηματικό περιεχόμενο τοῦ μπωντλαιρικοῦ σατανισμοῦ, πού ὑπερέβαινε κατά πολύ τήν κριτική τῆς ἀστικῆς ἠθικῆς στό συγκεκριμένο τοπικό καί χρονικό πλαίσιο, ἀλλά αὐτή ἡ κριτική ξεπεράστηκε ἀπό τήν πραγματικότητα καί φαίνεται παιδαριώδης καί μωρή. Ἄν ἡ τέχνη ἤθελε νά διαμαρτυρηθεῖ γιά τό πυκνό δίκτυ τῆς κοινωνίας, θά μπλεκόταν ἀκόμη περισσότερο μέσα του: γι'αὐτό πρέπει νά ἐξαλείψει ἀπό μέσα της ἢ νά προσβάλλει τή φύση στήν ὁποία ἀπευθύνεται, ὅπως παραδειγματικά συμβαίνει στό *Τέλος τοῦ παιγνιδιοῦ* τοῦ Beckett. Ἡ μόνη δυνατή προδιάθεση-προκατάληψη (*parti pris*) πού τῆς ἀπομένει εἶναι ὑπέρ τοῦ θανάτου, μιὰ στάση κριτική καί συνάμα μεταφυσική. Τά ἔργα τέχνης προέρχονται ἀπό τόν κόσμο τῶν πραγμάτων, τόσο ἀπό τήν ἀποψη τοῦ προδιαμορφωμένου ὕλικου τούς ὅσο καί ἀπό ἐκείνη τῶν μεθόδων τους· δέν ὑπάρχει τίποτε μέσα τους πού θά μπορούσε νά μήν ἀνήκει καί σέ αὐτόν τόν κόσμο τῶν πραγμάτων καθώς καί τίποτε πού θά μπορούσε νά ἔχει ἀποσπασθεῖ ἀπό αὐτόν χωρίς τό τίμημα τοῦ θανάτου του. Μόνο χάρη σέ αὐτό τό στοιχεῖο τοῦ θανάτου μετέχουν στή συμφιλίωση, κατ' αὐτό ὅμως παραμένουν καί ὑπόδουλα στόν μῦθο. Αὐτό εἶναι τό αἰγυπτιακό στοιχεῖο⁵⁷⁰ κάθε ἔργου τέχνης. Καθώς τά ἔργα τέχνης θέλουν νά διαιωνίσουν τό φθαρτό καί παροδικό –τή ζωή–, νά τό γλυτώσουν ἀπό τόν θάνατο, τό θανατώνουν. Δικαιολογημένα ἀναζητεῖται τό συμφιλιωτικό στοιχεῖο τῶν ἔργων τέχνης στήν ἐνότητά τους, στό γεγονός ὅτι, σύμφωνα μέ τόν κοινό τόπο τῶν ἀρχαίων, γιατρεύουν τήν πληγή μέ τό ἀκόντιο πού τήν προκάλεσε.⁵⁷¹ Καθώς ὁ Λόγος, ὁ ὁποῖος ἐξασφαλίζει στά ἔργα τέχνης τήν ἐνότητα ἀκόμη καί ὅταν ἐννοεῖ τή διάλυση, παραιτεῖται ἀπό τήν ἐπέμβαση στήν πραγματικότητα, ἀπό τήν πραγματική κυριαρχία, ἀποκτᾷ μιὰ ἀθωότητα, μολονότι ἀκόμη καί στά πιό μεγάλα προϊόντα τῆς αἰσθητικῆς ἐνότητας μπορεῖ νά ἀκούσει κανεῖς τήν ἡχώ τῆς κοινωνικῆς ἐξουσίας· ἀλλά μέ αὐτή τήν παραίτηση τό πνεῦμα γίνεται ἐπίσης ἔνοχο. Ἡ πράξη πού ἐξουδετερώνει καί ἀκίνητοποιεῖ τό μιμητικό καί τό διάχυτο μέσα στό ἔργο τέχνης δέν κάνει μόνο κακό στήν ἄμορφη φύση.

Ἡ αἰσθητική εἰκόνα ἐνίσταται κατά τοῦ φόβου τῆς ἄμορφης φύσης μήπως διαλυθεῖ καί περιέλθει σέ χαώδη κατάσταση. Ἡ αἰσθητική ἐνότητα τῶν πολλῶν καί διάφορων ἐμφανίζεται σάν νά μὴν εἶχε ἀσκήσει πάνω τους καμμιά βία, σάν νά εἶχε μαντευθεῖ μέσα ἀπὸ αὐτά τὰ ἴδια. Ἔτσι ἡ ἐνότητα κλίνει –πραγματικά σήμερα, ὅπως πάντοτε τό διχάζον– πρὸς τὴ συμφιλίωση. Στά ἔργα τέχνης ὑποχωρεῖ ἡ καταστρεπτική δύναμη τοῦ μύθου, στήν ἰδιαιτερότητά τους ὁ μύθος ἐκείνης τῆς ἐπανάληψης πού ὁ μύθος διαπράττει στήν πραγματικότητα καί ἡ ὁποία μέ τὴ ματιά τῆς πιό κοντινῆς ἀπόστασης κάνει τό ἔργο τέχνης νά διασπᾶται σέ πολλά καί διάφορα. Στά ἔργα τέχνης τό πνεῦμα δέν εἶναι πιά ὁ παλαιὸς ἐχθρὸς τῆς φύσης. Γίνεται πρᾶο καί συμφιλιωτικό. Τέχνη δέν σημαίνει συμφιλίωση, ὅπως προβλέπει ἡ συνταγὴ τοῦ κλασικισμοῦ: συμφιλίωση εἶναι ὁ ἴδιος τῆς ὁ τρόπος συμπεριφορᾶς πού συνειδητοποιεῖ τό μὴ ταυτόσημο. Τό πνεῦμα δέν τό ταυτίζει, ἀλλὰ ταυτίζεται μέ αὐτό. Καθὼς ἡ τέχνη ἀκολουθεῖ τὴν ταυτότητά της μέ τὸν ἑαυτὸ της, ἐξομοιώνεται μέ τό μὴ ταυτόσημο: αὐτό εἶναι τό παρόν στάδιο τοῦ μιμητικοῦ τῆς εἶναι. Σήμερα ἡ συμφιλίωση ὡς τρόπος συμπεριφορᾶς τοῦ ἔργου τέχνης ἀσκεῖται ἀκριβῶς ἐκεῖ ὅπου ἡ τέχνη ἀπαρνεῖται τὴν ἰδέα τῆς συμφιλίωσης, σέ ἔργα πού ἡ μορφή τους τοὺς ἐπιβάλλει νά εἶναι ἀνένδοτα. Ὁ ὅρος ὅμως γιὰ μιὰ τέτοια ἀσυμφιλίωτη συμφιλίωση στό πλαίσιο τῆς μορφῆς εἶναι ἡ μὴ πραγματικότητα τῆς τέχνης, ἡ ὁποία ἔτσι ἀπειλεῖται νά καταντήσῃ ἰδεολογία, ψευδὴς συνείδηση. Ἡ τέχνη ὅμως δέν ξεπέφτει στό ἐπίπεδο τῆς ἰδεολογίας οὔτε ἡ ἰδεολογία εἶναι ἡ ἐτυμηγορία πού ἐξορίζει κάθε μορφή τέχνης ἀπὸ ὁποιαδήποτε ἀλήθεια. Στὴν ἴδια τῆς τὴν ἀλήθεια, τὴ συμφιλίωση, τὴν ὁποία ἡ ἐμπειρική πραγματικότητα ἀρνεῖται, ἡ τέχνη εἶναι συνένοχος τῆς ἰδεολογίας, δίνοντας τὴν ἀπατηλὴ ἐντύπωση ὅτι ἡ συμφιλίωση εἶναι ἥδη πραγματική. Τὰ ἔργα τέχνης ἐμπίπτουν a priori, ὅπως θά μπορούσε κανεὶς νά πεῖ, ἀπὸ τὴν ἴδια τους τὴν ἰδέα στό πλέγμα ἐνοχῆς. Ἐνὼ κάθε ἐπιτυχημένο ἔργο ὑπερβαίνει αὐτό τό πλέγμα ἐνοχῆς, πρέπει νά πληρώσῃ ἓνα τίμημα γι' αὐτὴ τὴν ὑπέρβαση, νά ὑποστεῖ μιὰ τιμωρία γιὰ νά ἐξιλεωθεῖ· γι' αὐτὸ ἡ γλώσσα του ἐπιθυμεῖ νά ἐπιστρέψῃ στὴ σιωπὴ: τό ἔργο τέχνης εἶναι, σύμφωνα μέ μιὰ ρῆση τοῦ Beckett, a desecration of silence [μιὰ βεβήλωση τῆς σιωπῆς].

Ἡ τέχνη θέλει ἐκεῖνο πού μέχρι τώρα δέν ὑπῆρξε, ἀλλὰ ὅτι

είναι ή ίδια, έχει ήδη υπάρξει. Δεν μπορεί νά ξεφύγει από τή σκιά του παρελθόντος. Έκείνο όμως πού ως τώρα δεν υπήρξε είναι τό συγκεκριμένο.^{57*} Εκεί όπου ο νομιναλισμός συνδέεται στενότερα μέ τήν ιδεολογία είναι τό γεγονός ότι πραγματεύεται τό συγκεκριμένο ως κάτι δεδομένο, ως αναμφίβολα ύπαρκτό, καί αποκρύπτει από τόν έαυτό του καί τήν ανθρωπότητα ότι ή πορεία του κόσμου δεν επιτρέπει στό ύπαρχον νά καθορισθεί ειρηνικά· ή έννοια του δεδομένου σφετερίζεται άπλως αυτόν τόν ειρηνικό καθορισμό καί τόν κάνει άφηρημένο. Ακόμη καί τά έργα τέχνης δεν μπορούν νά κατονομάσουν τό συγκεκριμένο παρά μόνον άρνητικά. Καμμιά ιδιαιτερότητα, κανένα μερικό στοιχείο, ως περιεχόμενο, δεν επιτρέπει στό έργο τέχνης νά ανακόψει τήν έμπειρική πραγματικότητα ως άφηρημένο καί οικουμενικό πλαίσιο λειτουργιών, παρά μόνον ή μοναδικότητα, ή μή ανταλλαξιμότητα τής ίδιας του τής ύπαρξης. Κάθε έργο τέχνης είναι ουτοπία καθόσον μέσω τής μορφής του προεξοφλεί αυτό πού θά ήταν τελικά τό ίδιο, καί αυτό συμπίπτει μέ τήν έπιταγή νά έξαλειφθεί ή διαδεδομένη από τό ύποκείμενο μαγική επίκληση νά είναι κανείς ο έαυτός του. Κανένα έργο τέχνης δεν μπορεί νά εκχωρηθεί σέ ένα άλλο. Αυτό νομιμοποιεί τό μή παραιτήσιμο αισθητό στοιχείο των έργων τέχνης, τό όποιο φέρει τό έδω καί τώρα των έργων, διατηρώντας παρ' όλες τίς διαμεσολαβήσεις μιά σχετική αυτότελεια· ή άπλοϊκή συνείδηση πού πιάνεται συνεχώς από αυτό τό αισθητό στοιχείο δεν είναι έντελώς ψευδής. Πάντως ή μή ανταλλαξιμότητα αναλαμβάνει τή λειτουργία νά ενισχύσει τήν πεποίθηση ότι ή μή ανταλλαξιμότητα δεν είναι οικουμενική. Τό έργο τέχνης πρέπει νά απορροφήσει ακόμη καί τόν θανάσιμο έχθρό του, τήν ανταλλαξιμότητα· αντί νά υπεκφύγει στό συγκεκριμένο πρέπει μέ τή δική του συγκεκριμένη διαμόρφωση νά παρουσιάσει τό καθολικό πλέγμα άφαίρεσης καί έτσι νά άντισταθεί σέ αυτό. Οί επανάληψεις στά αυθεντικά νεώτερα έργα τέχνης δεν συμμορφώνονται πάντοτε μέ τήν αρχαϊκή ψυχαναγκαστικού τύπου επανάληψη· σέ μερικά έργα καταγγέλλουν αυτόν τόν καταναγκασμό καί έτσι παίρνουν τό μέρος εκείνου πού ο Haag αποκάλεσε τό ανεπανάληπτο· τό θεατρικό έργο του Beckett μέ τήν κακή απεραντοσύνη τής επανάληψής του προσφέρει τό τελειότερο μοντέλο μιās τέτοιας καταγγελίας. Τό μαυρο καί τό γκρίζο τής νεώτερης τέχνης, ή έγκράτεια στή χρήση του χρώματος, είναι, άρνητικά, ή

ἀποθέωσή του. Ὄταν στά ἐξαιρετικά βιογραφικά κεφάλαια τοῦ *Mårbacka* τῆς Selma Lagerlöf ἓνα ταριχευμένο-παραγεμισμένο παραδείσιο πτηνό, κάτι πρωτοφανέρωτο, φέρνει στό παράλυτο παιδί τή γιαντρεία, ἡ ἐπίδραση μιᾶς τέτοιας φανερωνόμενης οὐτοπίας παραμένει ἀμάραντη, ἀλλά τίποτε ὁμοιό της δέν θά ἦταν πλέον δυνατό· ἐκπρόσωπός της εἶναι τώρα τό σκοτεινό. Ἐπειδὴ ὅμως ἡ οὐτοπία, αὐτό πού δέν ὑπάρχει ἀκόμη, τό εἰσέτι μὴ ὄν, εἶναι σκεπασμένη μέ μαῦρο πέπλο, παραμένει μέσα ἀπὸ ὅλη τή διαμεσολάβησή της ἀνάμνηση· θυμίζει τό δυνατό ἔναντι τοῦ πραγματικοῦ πού τό ἀπώθησε, κάτι σάν τή φαντασιακή ἐπανόρθωση τῆς καταστροφῆς πού λέγεται παγκόσμια ἱστορία, ἡ ἐλευθερία, πού ὑπὸ τή μαγική ἐπήρεια τῆς ἀναγκαιότητας δέν πραγματοποιήθηκε καί εἶναι ἀβέβαιο ἂν θά πραγματοποιηθεῖ. Στὴν ἔνταση μεταξύ τῆς τέχνης καί τῆς διαρκoῦς καταστροφῆς ἐξυπακούεται καί ἡ ἀρνητικότητα τῆς τέχνης, ἡ μέθεξή της στό σκοτεινό. Κανένα ὑπαρκτό, φανερωνόμενο ἔργο τέχνης δέν ἔχει στό χέρι του τό μὴ ὑπαρκτό ὡς κάτι θετικό. Αὐτό διακρίνει τὰ ἔργα τέχνης ἀπὸ τὰ σύμβολα τῶν θρησκειῶν, τὰ ὁποῖα ἀξιῶνουν νά πιστέψουμε ὅτι ἡ ἐμφάνισή τους ἔχει ἐξασφαλίσει τὴν ὑπέρβαση τοῦ ἄμεσου παρόντος. Στὰ ἔργα τέχνης τό μὴ ὑπαρκτό εἶναι ἓνας ἀστερισμός ὑπαρκτῶν πραγμάτων. Τὰ ἔργα τέχνης εἶναι μιὰ ὑπόσχεση μέσω τῆς ἀρνητικότητάς τους, πού φθάνει μέχρι τὴν ὀλική ἀρνηση, ὅπως ἡ ἐκφραστική χειρονομία μέ τὴν ὁποῖα μποροῦσε κάποτε νά ἀρχίζει μιὰ διήγηση ἢ ὁ πρῶτος ἦχος πού παιζόταν σὲ ἓνα σιτάρ ὑπόσχονταν κάτι πού οἱ ἀκροατές δέν εἶχαν ἀκούσει ἢ δέν εἶχαν δεῖ ποτέ· μέχρι ἐκείνη τὴ στιγμή, ἀκόμη καί ἂν ἐπρόκειτο γιὰ τό πιό φοβερό· καί τό ἐξώφυλλο καί ὀπισθόφυλλο κάθε βιβλίου, ἀνάμεσα στά ὁποῖα τό μάτι χάνεται μέσα στό κείμενο, εἶναι συγγενικά μέ τὴν ἐπαγγελία τοῦ σκοτεινοῦ θαλάμου (camera obscura). Τό παράδοξο ὅλης τῆς νεώτερης τέχνης εἶναι ὅτι κερδίζει κάτι πετώντας το, ἀκριβῶς ὅπως ἡ ἀρχὴ τῆς Ἀναζήτησης τοῦ χαμένου χρόνου τοῦ Proust μέ τὴν περίτεχνη σκηνοθεσία εἰσάγει τὸν ἀναγνώστη στό βιβλίο χωρὶς τὸν βόμβο τοῦ σκοτεινοῦ θαλάμου, χωρὶς τό πανόραμα^{57λ} τοῦ παντογνώστη ἀφηγητῆ, παραιτούμενη ἀπὸ τὴ μαγεία ὥστε ἔτσι, καί μόνον ἔτσι, νά τὴν πραγματοποιήσει. Ἡ αἰσθητικὴ ἐμπειρία ἀναφέρεται σὲ κάτι πού τό πνεῦμα δέν τό ἔχει ἤδη οὔτε ἀπὸ τὸν κόσμο οὔτε ἀπὸ τὸν ἑαυτό

του, μιά δυνατότητα τήν όποία έπαγγέλλεται ή άδυνατότητά της. Τέχνη είναι ή άθετούμενη ύπόσχεση τής εϋτυχίας.

Ήν και τά έργα τέχνης δέν είναι έννοιολογικά οϋτε εκφέρουν κρίσεις, είναι έντούτοις λογικά. Τίποτε δέν θά ήταν αίνιγματικό σέ αυτά, άν ή ένύπαρκτη λογικότητά τους δέν διευκόλυνε τή συλλογιστική σκέψη, τά κριτήρια τής όποίας όμως είναι κατά κανόνα απογοητευτικά γιά τά έργα τέχνης. Τά έργα τέχνης συγγενεύουν πιό πολύ μέ τό σχήμα του συλλογισμού και τής αντικειμενικά περιεκτικής σκέψης. Ή ιδέα ότι στίς χρονικές τέχνες^{57μ} αυτό ή εκείνο είναι επακόλουθο ενός άλλου, δύσκολα θά μπορούσε νά έχει μεταφορική σημασία· όταν λέμε ότι αυτό τό γεγονός μέσα σέ ένα μόρφωμα προκαλείται από ένα άλλο, αφήνουμε τουλάχιστον νά φανεϊ καθαρά ή εμπειρική αιτιότητα. Ο κανόνας ότι κάτι πρέπει νά προκύπτει από κάτι άλλο δέν ισχύει μόνο στίς χρονικές τέχνες· ή λογική συνέπεια είναι εξίσου απαραίτητη στίς εικαστικές τέχνες. Ή ύποχρέωση τών έργων τέχνης νά γίνονται όμοια μέ τόν έαυτό τους· ή ένταση πού δημιουργείται μέ αυτόν τόν τρόπο ανάμεσα στά ίδια και τό ύποστρωμα του έγγενοϋς συμβολαίου τους και, τέλος, ή παραδοσιακή ιδέα τής όμοιόστασης πού πρέπει νά επιτυγχάνεται, όλα αυτά στηρίζονται στην αρχή τής λογικής συνέπειας: είναι ή όρθολογική πλευρά τών έργων τέχνης. Χωρίς τήν έσωτερική ανάγκη κανένα έργο δέν θά είχε αντικειμενοποιηθεϊ· είναι ή αντιμιμητική τους παρόρμηση, ένα έξωτερικό δάνειο πού τά ένώνει σέ κάτι έσωτερικό. Ή λογική τής τέχνης, παράδοξη κατά τούς κανόνες τής έξωκαλλιτεχνικής λογικής, είναι ένας τύπος συλλογισμού χωρίς έννοιες και κρίσεις. Βγάζει συμπεράσματα από φαινόμενα πού είναι ασφαλώς ήδη πνευματικά διαμεσολαβημένα και κατ' αυτά ως ένα βαθμό λογικοποιημένα. Ή λογική τους διαδικασία εκτυλίσσεται σέ ένα πεδίο πού σύμφωνα μέ τά δεδομένα του είναι έξωλογικό. Ή ένότητα πού επιτυγχάνουν έτσι τά έργα τέχνης τά κάνει νά αντιστοιχοϋν στή λογική τής εμπειρίας, όσο και άν οί μέθοδοί τους, τά στοιχεία τους και οί έσωτερικές τους αναλογίες απέχουν από τά αντίστοιχα τής πρακτικής εμπειρίας. Ή σχέση πού ή τέχνη είχε συνάψει μέ τά μαθηματικά στά πρώτα βήματα τής χειραφέτησής της και σήμερα, τήν εποχή κατάρρευσης τών ιδιωμάτων της, επανέρχεται στό προ-

σκήνιο, ἀπέρρεε ἀπό τήν αὐτοσυνείδηση τῆς τέχνης ὡς πρός τή διά-
 σταση τῆς λογικῆς τῆς συνέπειας. Λόγω τοῦ τυπικοῦ τους χαρακτη-
 ρα εἶναι καί τὰ μαθηματικά μὴ ἐννοιολογικά· τὰ σημεῖα τους δέν
 συμβολίζουν κάτι ὑπαρκτό, καί τὰ μαθηματικά, ὅπως καί ἡ τέχνη,
 δέν ἐκφέρουν ὑπαρκτικές κρίσεις. Συχνά ἔχει ἐπισημανθεῖ ὁ αἰσθη-
 τικός τους χαρακτήρας. Ἀλλά ἡ τέχνη ἐξαπατᾷ τόν ἑαυτό της ὅταν,
 ἐνθαρρυνόμενη ἢ ἐκφοβιζόμενη ἀπό τήν ἐπιστήμη, ὑποστασιοποιεῖ
 τή συλλογιστική της πλευρά, ταυτίζει τίς μορφές της ἄμεσα μέ
 ἐκεῖνες τῶν μαθηματικῶν, μὴ λαμβάνοντας ὑπόψη ὅτι ἡ ἴδια βρί-
 σκεται πάντοτε καί σέ ἀντίθεση πρός τίς τελευταῖες. Παραταῦτα ἡ
 λογικότητα τῆς τέχνης διέπει τίς δυνάμεις της, τίς ὁποῖες συγκροτεῖ
 μέ τόν πιό ἐμφαντικό τρόπο σέ ἓνα εἶναι ἰδίου τύπου, σέ δεύτερη
 φύση. Αὕτη ἡ λογικότητα ματαιώνει κάθε προσπάθεια κατανόησης
 τῶν ἔργων τέχνης μέ ἀφετηρία τήν ἐπίδρασή τους: ἡ λογική συνέ-
 πεια καθορίζει ἀντικειμενικά τὰ ἔργα τέχνης στή δομή τους, χωρίς
 νά λαμβάνεται ὑπόψη ἡ ὑποδοχή τους. Καί ὅμως δέν πρέπει νά
 παίρνουμε τή λογικότητά τους κατά γράμμα. Σέ αὐτό στοχεύει ἡ
 παρατήρηση τοῦ Nietzsche –ἡ ὁποία πάντως ὑποτιμᾷ μέ ἐρασιτε-
 χνικό τρόπο τή λογικότητα τῆς τέχνης– ὅτι στά ἔργα τέχνης ὅλα
 φαίνονται ἀπλῶς σάν νά πρέπει νά εἶναι ἔτσι, σάν νά μὴν μπο-
 ροῦσαν νά εἶναι διαφορετικά. Ἡ λογική τῶν ἔργων τέχνης ἀποκα-
 λύπτεται ὡς μὴ πραγματική ἀπό τό γεγονός ὅτι ἀφήνει πολύ μεγα-
 λύτερα περιθώρια διακύμανσης στά ἐπιμέρους γεγονότα καί ἐπι-
 τρέπει πολύ περισσότερες λύσεις ἀπὸτι ἡ ἐξωκαλλιτεχνική λογική·
 θυμίζει ἀναμφίβολα τή λογική τῶν ὀνείρων, στήν ὁποία ἡ αἴσθησις
 τῆς ἀναγκαίας συνέπειας συνδέεται μέ τό τυχαῖο. Μέ τήν ἀποχή της
 ἀπὸ ἐμπειρικούς σκοπούς ἡ λογική στήν τέχνη γίνεται σκιώδης,
 σφιχτή καί ταυτόχρονα χαλαρή. Ὅσο πιό πλάγια μιά τεχνοτροπία
 ὡς ἀνώτερη ἀρχή προκαλεῖ ἀπὸ μόνη της τήν ἐντύπωση τῆς λογικό-
 τητας καί ἀπαλλάσσει τό μεμονωμένο ἔργο ἀπὸ τήν πραγματοποίη-
 ση τῆς λογικότητας, τόσο πιό ἐλεύθερα μπορεῖ νά κινεῖται ἡ τελει-
 ταία. Ἐνῶ στά ἔργα πού γενικά θεωροῦνται κλασσικά ἡ λογικότητα
 ἔχει τὰ πιό μεγάλα περιθώρια ἐλευθερίας, τὰ ἴδια ἀνέχονται ὄντως
 περισσότερες, συχνά μάλιστα πολυάριθμες δυνατότητες, ὅπως
 ἄλλωστε καί μέσα σέ ἓναν δεδομένο τύπο, λόγου χάρι στή μουσική
 τοῦ ἐνάριθμου μπάσου ἢ στήν *commedia dell'arte*, μποροῦσε κανεὶς
 νά αὐτοσχεδιάζει πιό ἄνετα ἀπὸ ὅσο ἀργότερα στά πλήρως ὀργα-

νωμένα άτομικά έργα. Αυτά είναι στην επιφάνεια λιγότερο λογικά και δέν δίνουν αμέσως την εντύπωση ότι υπακούουν σε γενικά προδιαγεγραμμένα σχήματα και τύπους που μοιάζουν με υπερκείμενες έννοιες, αλλά στό έσωτερικό τους είναι πιο λογικά και τηρούν πιο αυστηρά τούς κανόνες της λογικής συνέπειας. Καθώς όμως ή λογικότητα τών έργων γίνεται όλο και πιο δεσμευτική και οί απαιτήσεις της λαμβάνονται όλο και περισσότερο κατά γράμμα, φθάνοντας μέχρι την παρωδία στά ολοκληρωτικά καθορισμένα έργα που παράγονται απαγωγικά από ένα ελάχιστο βασικό ύλικό, αποκαλύπτεται τό «σάν νά» της λογικότητας. Αυτό που σήμερα φαίνεται παράλογο είναι ή αρνητική λειτουργία της απεριόριστης λογικότητας. Η τέχνη πληρώνει ένα τίμημα για τό γεγονός ότι δέν υπάρχουν συμπεράσματα χωρίς έννοιες και κρίσεις.

Ός μή πραγματική, ή λογική στην τέχνη δύσκολα αποχωρίζεται από την αιτιότητα, διότι στην τέχνη δέν υπάρχει ή διαφορά μεταξύ τών καθαρά λογικών μορφών και εκείνων που αναφέρονται στον κόσμο τών αντικειμένων· στην τέχνη επιβιώνει τό αρχαϊκό άδιαχώριστο της λογικής και της αιτιότητας. Οί αρχές της ατομοποίησης^{37ν} του Schopenhauer, χώρος, χρόνος, αιτιότητα, επανεμφανίζονται στην τέχνη, τό κατ' έξοχήν πεδίο ακρότατης ατομοποίησης, αλλά μέ διαθλασμένη μορφή, και μία τέτοια διάθλαση, επιβαλλόμενη από τόν χαρακτήρα φαινομενικότητας, παρέχει στην τέχνη τή διάσταση της έλευθερίας. Αυτή ή έλευθερία επιτρέπει στό πνεύμα νά παρεμβαίνει και νά όρίζει τή συνοχή και την άλληλουχία τών γεγονότων. Μέ τό άδιαχώριστο του πνεύματος και της τυφλής αναγκαιότητας ή λογική της τέχνης θυμίζει πάλι τή νομοτέλεια της άκολουθίας τών πραγματικών γεγονότων στην ιστορία. Ο Schönberrg μπορούσε νά μιλάει για τή μουσική ως ιστορία θεμάτων. Ο χώρος, ό χρόνος και ή αιτιότητα δέν υπάρχουν μέ ώμό και άδιαμεσολάβητο τρόπο στην τέχνη, ακριβώς όπως δέν έμεινε έντελώς αποχωρισμένη από αυτούς τούς καθορισμούς, ως ιδεατή περιοχή, σύμφωνα μέ τό πανιδεαλιστικό φιλοσόφημα. Ο χώρος, ό χρόνος και ή αιτιότητα άκτινοβολούν από μακριά μέσα στην τέχνη και διαθλώνται μεταβαλλόμενα αμέσως σε κάτι άλλο. Λόγου χάρη ή σημασία του χρόνου ως τέτοιου στη μουσική δέν μπορεί νά άμφισβητηθεϊ, αλλά ό ίδιος διαφέρει από τόν έμπειρικό χρόνο τόσο πολύ, που σε προσεκτική άκρόαση τά χρονικά γεγονότα έξω από τό μουσικό

συνεχές παραμένουν έξωτερικά και ξένα προς αυτό, σχεδόν δέν τό θίγουν· ἂν ἕνας μουσικός κάνει μιὰ διακοπή, γιά νά ἐπαναλάβει ἕνα χωρίο ἢ νά ξαναρχίσει, ὁ μουσικός χρόνος παραμένει γιά ἕνα διάστημα ἀδιάφορος γιά τή διακοπή, δέν θίγεται καθόλου, τρόπον τινά μένει στάσιμος καί ἀρχίζει νά τρέχει μόνον ὅταν ὁ ἐκτελεστής συνεχίσει τή μουσική πορεία. Ὁ ἐμπειρικός χρόνος διαταράσσει τόν μουσικό χρόνο τό πολύ λόγω τῆς ἑτερογένειάς του· οἱ δύο χρόνοι δέν ἐνώνονται σέ κοινό ροῦ. Οἱ διαμορφωτικές κατηγορίες τῆς τέχνης δέν εἶναι ἀπλῶς ποιοτικά διαφορετικές ἀπό τίς ἐξωκαλλιτεχνικές, ἀλλά παρά τήν τροποποίηση μεταφέρουν τήν ποιότητά τους μέσα στό ποιοτικά διαφορετικό μέσον ἑκφρασης. Ἄν αὐτές οἱ μορφές στήν ἐξωκαλλιτεχνική τους ὑπαρξη εἶναι καθοριστικές γιά τήν ὑποταγή τῆς φύσης, στό πλαίσιο τῆς τέχνης ὑπόκεινται οἱ ἴδιες στήν κυριαρχία της καί χρησιμοποιοῦνται ἐλεύθερα. Μέ τήν κυριαρχία πάνω στά μέσα κυριαρχίας ἡ τέχνη ἀναθεωρεῖ βαθύτατα τήν ὑποταγή τῆς φύσης. Ἡ κατοχή καί ὁ ἔλεγχος αὐτῶν τῶν μορφῶν καί τῆς σχέσης τους μέ τά ὑλικά κάνει ὀλοφάνερη πάνω στά ἴδια τήν αὐθαιρεσία στή χρήση τους, πού στήν πραγματικότητα ἐμφανίζεται ὡς ἀναπόφευκτη. Ὅταν μιὰ μουσική σύνθεση συμπιέζει τόν χρόνο ἢ μιὰ εἰκόνα συμπτύσσει διάφορους χώρους, συγκεκριμενοποιεῖται μιὰ διαφορετική δυνατότητα: τά πράγματα θά μποροῦσαν νά εἶναι καί ἄλλιῶς. Δέν καταργοῦνται ἀσφαλῶς, δέν ἀποσιωπᾶται ἡ δύναμή τους, ἀλλά ἀφαιρεῖται ὁ δεσμευτικός τους χαρακτήρας. Ἔτσι λοιπόν ἡ τέχνη, κατά παράδοξο τρόπο, εἰδικά ὅσον ἀφορᾷ τίς τυπικές-μορφολογικές συνιστώσες της, πού τήν ἀπαλλάσσουν ἀπό τόν ἐμπειρικό κόσμο, δέν εἶναι τόσο φαινομενική, τόσο τυφλωμένη ἀπό τίς ὑποκειμενικά ὑπαγορευόμενες νομοτέλειες ὅσο ἡ ἐμπειρική γνώση. Τό γεγονός ὅτι τά ἔργα τέχνης μποροῦν νά ἀναστέλλουν τήν ἴδια τους τή λογικότητα καί τελικά νά κάνουν αὐτή τήν ἀναστολή ἰδέα τους –κάτι πού φέρνει τήν τέχνη κοντά στή διαλεκτική σκέψη– δείχνει ὅτι ἡ λογική τῶν ἔργων τέχνης εἶναι μέν προϊόν τῆς συλλογιστικῆς λογικῆς, ἀλλά δέν ταυτίζεται μέ αὐτή· σέ αὐτή τήν ἀναστολή στοχεύει τό στοιχεῖο τοῦ κλονισμοῦ καί τῆς διάλυσης τῆς τάξης πού παρατηρεῖται σέ ὅλη τή μοντέρνα τέχνη. Ἔργα τέχνης πού τείνουν πρὸς τήν ὀλοκληρωμένη κατασκευή ἀποκηρύσσουν τή λογικότητα μέ τό ἑτερογενές πρὸς αὐτή καί ἀνεξίτηλο ἵχνος μίμησης· τό ἀπαιτεῖ ἡ κατασκευή. Ὁ

αυτόνομος μορφολογικός νόμος τῶν ἔργων ἐπιβάλλει ἀκόμη καί τὴν ἔνσταση κατὰ τῆς λογικότητος, ἡ ὁποία βέβαια χαρακτηρίζει τὴ μορφὴ ὡς ἀρχή. Ἄν ἡ τέχνη δὲν εἶχε καμμιά σχέση μετὰ τὴ λογικότητα καί τὴν αἰτιότητα, δὲν θὰ μπορούσε νὰ συνδεθεῖ μετὰ τὸ Ἄλλο τῆς καὶ θὰ λειτουργοῦσε αἰσθητικῶς ἐν τῷ κενῷ· ἂν ἐπαιρνε τὴ λογικότητα κατὰ γράμμα, θὰ ὑπέκυπτε στὴ μαγεία τῆς· μόνο μετὰ τὸν διπλό τῆς χαρακτήρα, ποὺ προκαλεῖ μιὰ διαρκῆ σύγκρουση, ξεφεύγει λίγο ἀπὸ αὐτὸν τὸν μαγικὸ κύκλο. Συμπεράσματα χωρὶς ἔννοιες καὶ κρίσεις εἶναι ἐξαρχῆς χωρὶς ἀποδεικτικὴ ἰσχὺ καὶ ὅπωςδήποτε θυμίζουν μιὰ ἐπικοινωνία μετὰ τῶν ἀντικειμένων, ἡ ὁποία μᾶλλον συγκαλύπτεται ἀπὸ τίς ἔννοιες καὶ τίς κρίσεις, ἐνῶ ἡ αἰσθητικὴ συνέπεια τὴ διαφυλάσσει ὡς συγγένεια μετὰ τῶν μὴ ταυτιζόμενων στοιχείων. Ἡ ταυτότητα τῶν αἰσθητικῶν συνιστωσῶν μετὰ τίς γνωστικὰς εἶναι ἡ ἐνότητα τοῦ πνεύματος ὡς Λόγου, ὅπως τὸ ἐξέφρασε ἡ διδασκαλία περὶ αἰσθητικῆς σκοπιμότητος. Ἄν ὑπάρχει ἓνας πυρήνας ἀλήθειας στὴ θέση τοῦ Schopenhauer ὅτι ἡ τέχνη εἶναι ὁ κόσμος σὲ ἐπανεκδόση, αὐτὸς ὁ κόσμος, ποὺ ἔχει συντεθεῖ μετὰ στοιχεῖα τοῦ πρώτου κόσμου, ἔχει ὑποστῇ ἐντούτοις μιὰ μετάθεσις, ὅπως παρουσιάζεται στίς ἐβραϊκὰς περιγραφὰς ἡ μεσσιανικὴ κατάσταση πραγμάτων, ποὺ εἶναι καθ' ὅλα ὅμοια μετὰ τὴ συνήθη ἐκτός ἀπὸ μερικὰς μικρὰς ἀλλαγὰς. Ὅμως αὐτὸς ὁ κόσμος σὲ ἐπανεκδόση ἔχει μιὰ ἀρνητικὴ τάση κατὰ τοῦ πρώτου κόσμου, ἀντιπροσώπευει μᾶλλον τὴν καταστροφὴ τῆς γνώριμης ἀπατηλῆς εἰκόνας ποὺ μᾶς προσφέρουν οἱ αἰσθήσεις καὶ τὴ συγκέντρωση τῶν διάσπαρτων χαρακτηριστικῶν τῆς ὑπαρξεως σὲ ἓνα ὅλον μετὰ νόημα. Στὴν τέχνη, ἀκόμη καὶ στὴν πρὶν μετουσιωμένη, δὲν ὑπάρχει τίποτε ποὺ θὰ μπορούσε νὰ μὴν προέρχεται ἀπὸ τὸν κόσμον· καὶ τίποτε ἀπὸ αὐτὸν δὲν μένει ἀμεταμόρφωτο. Ὅλες οἱ αἰσθητικὲς κατηγορίαι πρέπει νὰ καθορίζονται τόσο στὴ σχέση τους μετὰ τὸν κόσμον ὅσο καὶ στὴν ἀποκλήρυξή του. Ἡ τέχνη συνιστᾷ γνῶσιν καὶ στίς δύο πτυχὰς· ὅχι μόνο μετὰ τὴν ἐπιστροφὴν τοῦ κοσμικοῦ στοιχείου καὶ τῶν κατηγοριῶν του, τὸν δεσμό μετὰ αὐτὸ ποὺ κατὰ τὰ ἄλλα ἀποκαλεῖται ἀντικείμενον τῆς γνῶσεως, ἀλλὰ ἰσὺς ἀκόμη περισσότερο μετὰ τὴν τάσιν τῆς νὰ ἀσκεῖ κριτικὴν ἐπὶ τὸν ὀρθὸν λόγον ποὺ ὑποτάσσει τὴ φύσιν, καθὼς, μετὰ τὴν τροποποίησιν ποὺ ἐπιφέρει στοὺς σταθεροὺς τοὺς καθορισμοὺς, τοὺς θέτει σὲ κίνησιν. Ἄν ἡ τέχνη ἐπιζητεῖ νὰ ἀπονεύει δικαιοσύνην σὲ ὅ,τι καταπιέζεται, δὲν τὸ πράττει ὡς ἀφηρημένη ἀρνήσις τοῦ ὀρθοῦ

λόγου οὔτε μέ τή διαβόητη ἄμεση θέαση τῆς οὐσίας τῶν πραγμάτων,^{57ε} ἀλλά ἀνακαλώντας τή βιαιότητα τῆς ὀρθολογικότητας μέ τή χειραφέτηση τῆς δεύτερης ἀπό αὐτό πού ἡ ἴδια θεωρεῖ ὡς μή παραιτήσιμο ὑλικό της στόν ἐμπειρικό κόσμο. Ἡ τέχνη δέν εἶναι σύνθεση, ὅπως διατείνεται ἓνα συμβατικό στερεότυπο, ἀλλά συντρίβει τίς συνθέσεις μέ τήν ἴδια δύναμη πού τίς πραγματοποιοῖ. Ὅ,τι εἶναι ὑπερβατικό στήν τέχνη τείνει πρός τήν ἴδια κατεύθυνση ὅπως ὁ δεύτερος στοχασμός τοῦ πνεύματος πού ὑποτάσσει τή φύση.

Ἡ ἰδέα ὅτι ἡ συμπεριφορά τῶν ἔργων τέχνης ἀντανακλᾷ τή δύναμη καί τήν κυριαρχία τῆς ἐμπειρικῆς πραγματικότητας εἶναι κάτι περισσότερο ἀπό ἀπλή ἀναλογία. Ἡ ὁλοκλήρωση τῶν ἔργων τέχνης ὡς ἐνότητα τῶν πολλαπλῶν στοιχείων τους εἶναι μιά ἄμεση μεταφορά τῆς συμπεριφορᾶς μέ τήν ὁποία τό πνεῦμα ὑποτάσσει τή φύση σέ κάτι πού ἔχει ἀπομακρυνθεῖ ἀπό τήν ἀντικειμενική πραγματικότητα, στήν τέχνη· ἴσως ἐπειδή ἡ ἀρχή τῆς αὐτοσυντήρησης παραπέμπει πέρα ἀπό τή δυνατότητα πραγματοποίησής της στόν ἐξωκαλλιτεχνικό κόσμο, ὅπου ἀναιρεῖται ἀπό τόν θάνατο καί δέν μπορεῖ νά συμβιβασθεῖ μέ αὐτή τή μοῖρα της. Ἡ αὐτόνομη τέχνη εἶναι ἓνα εἶδος σκηνοθετημένης ἀθανασίας, οὐτοπία καί ταυτόχρονα ὕβρις· ἂν μιά ματιά ἀπό ἓνα ἄλλο ἀστέρι ἔπεφτε πάνω στήν τέχνη, θά τῆς φαινόταν ὅλη ἡ τέχνη αἰγυπτιακή. Ἡ σκοπιμότητα τῶν ἔργων τέχνης, πού τούς ἐπιτρέπει νά παραμένουν σταθερά, εἶναι ἀπλῶς ἡ σκιά τῆς σκοπιμότητας πού διέπει τόν ἐξωτερικό κόσμο. Τῆς μοιάζουν μόνο τυπικά καί αὐτό εἶναι τό μόνο πού τά προστατεύει ἀπό τήν ἀποσύνθεση – αὐτό φαντάζονται τουλάχιστον τά ἴδια. Ἡ παράδοση διατύπωση τοῦ Kant, ὅτι ὠραῖο πρέπει νά ἀποκαλεῖται ἐκεῖνο πού εἶναι σκόπιμο χωρίς σκοπό, ἐκφράζει στή γλώσσα τῆς ὑποκειμενικῆς-ὑπερβατικῆς φιλοσοφίας, αὐτή τήν κατάσταση πραγμάτων μέ ἐκείνη τήν πιστή στάση πού συνεχῶς ἀπομακρύνει τά καντιανά θεωρήματα ἀπό τό μεθοδολογικό πλαίσιο στό ὁποῖο ἐμφανίζονται. Τά ἔργα τέχνης ἦταν σκόπιμα ὡς μιά δυναμική ὁλότητα στήν ὁποία ὅλα τά ἐπιμέρους στοιχεία εἶναι ἐκεῖ γιά νά ὑπηρετοῦν τόν σκοπό τους, τό ὅλον, ὅπως καί τό ὅλον ὑπάρχει γιά νά πραγματοποιεῖ τόν σκοπό του, τήν ἐκπλήρωση ἢ τήν ἀρνητική τήρηση ὅσων ὑπόσχονται τά στοιχεία. Ἀπό τήν ἄλλη μεριά τά ἔργα τέχνης ἦταν ἄσκοπα, καθὼς δέν ἐντάσσονταν στή σχέση σκοπῶν-μέσων πού διέπει τόν ἐμπειρικό κόσμο. Μακριά

από αυτή τη σχέση, ή σκοπιμότητα των έργων τέχνης έχει κάτι χι-
 μαιρικό. Η σχέση μεταξύ της αισθητικής και της πραγματικής
 σκοπιμότητας ήταν ιστορική: ή εσωτερική σκοπιμότητα των έργων
 τέχνης προερχόταν από τον εξωτερικό κόσμο. Συχνά οι συλλογι-
 κά εμπεδωμένες αισθητικές μορφές υπηρέτουσαν άλλοτε έναν
 σκοπό και τώρα έχουν γίνει άσκοπες, προπάντων τά διακοσμητι-
 κά στοιχεία, πού δεν είναι τυχαίο ότι ανάγονταν στά μαθηματικά
 και την αστρονομία. Αυτή ή εξέλιξη ήταν προδιαγεγραμμένη από
 τή μαγική προέλευση των έργων τέχνης: αποτελούσαν μέρος μι-
 ας πρακτικής πού ήθελε νά ασκήσει επίδραση στή φύση, ενώ αργότε-
 ρα, όταν άρχισε νά κερδίζει έδαφος ή όρθολογικότητα, αποκόπη-
 καν από αυτή τήν πρακτική και εγκατέλειψαν τήν άπατηλή προσ-
 δοκία για μία πραγματική επίδραση. Η ιδιαιτερότητα των έργων
 τέχνης, ή μορφή τους, ως κατασταλαγμένο και τροποποιημένο πε-
 ριεχόμενο, δεν μπορεί νά κρύψει τήν προέλευσή της. Η αισθητική
 τους έπιτυχία εξαρτάται κυρίως από τήν ικανότητα του μορφώμα-
 τος νά δώσει ζωή στό περιεχόμενο πού έχει κατασταλάξει στή
 μορφή. Σέ γενικές γραμμές μάλιστα ή έρμηνευτική των έργων τέ-
 χνης ταυτίζεται μέ τή μετάφραση των μορφολογικών χαρακτηρι-
 στικών σέ περιεχόμενα. Αυτά όμως δεν έρχονται νά προστεθούν
 μέ άμεσο τρόπο στά έργα τέχνης, δεν λαμβάνονται άπλως από τήν
 πραγματικότητα. Τό περιεχόμενο συγκροτείται μέ μία αντίστροφη
 κίνηση. Έρχεται νά έντυπωθεί στά μορφώματα πού απομακρύνον-
 ται από αυτό. Η καλλιτεχνική πρόοδος, έφόσον μπορεί κανείς νά
 μιλήσει βάσιμα για μία τέτοια, είναι ή ένσάρκωση αυτής της κίνη-
 σης, ή όποια συμμετέχει στό περιεχόμενο μέσω της καθορισμένης
 άρνησής του. Όσον πιο ζωηρή είναι αυτή ή κίνηση, τόσο πιο πολύ
 τά έργα τέχνης όργανώνονται σύμφωνα μέ τήν εσωτερική σκοπι-
 μότητά τους και έτσι ακριβώς τείνουν νά προσαρμοσθούν προς
 αυτό πού άρνούνται. Η καντιανή αντίληψη για τήν τελεολογία
 της τέχνης καθώς και των όργανισμών είχε τίς ρίζες της στήν ένό-
 τητα του Λόγου, σέ τελική ανάλυση του θεϊκού Λόγου πού κυ-
 ριαρχεί στά πράγματα καθ' έαυτά.⁵⁷⁰ Δεν μπόρεσε νά σταθεί. Και
 όμως ό τελεολογικός όρισμός της τέχνης διατηρεί τήν αλήθεια του
 πέρα από τήν τειριμμένη αντίληψη, πού στό μεταξύ έχει αναιρεθεί
 από τήν καλλιτεχνική εξέλιξη, ότι δηθεν ή φαντασία και ή συνείδη-
 ση του καλλιτέχνη εξασφαλίζουν όργανική ένότητα στά μορφώμα-

τα. Ἡ σκοπιμότητά τους, πού ἔχει ἐγκαταλείψει τούς πρακτικούς σκοπούς, εἶναι τό γλωσσοειδές στοιχεῖο τους· ἡ ἀπουσία σκοπῶν εἶναι ἡ μή ἐννοιολογική τους οὐσία, ἡ διαφορά τους ἀπό τή δηλωτική-σημασιοδοτική γλώσσα. Τά ἔργα τέχνης ἔρχονται πιό κοντά στήν ἰδέα μιᾶς γλώσσας τῶν πραγμάτων μόνο μέσω τῆς δικῆς τους, μέσω τῆς ὀργάνωσης τῶν ἀνόμοιων στοιχείων τους· ὅσο πιό πολύ ἀρθρώνεται συντακτικά, τόσο πιό ὁμιλητική γίνεται μαζί μέ ὅλα τά στοιχεῖα της. Ἡ ἀντικειμενική ἰσχὺς τῆς ἔννοιας τῆς αἰσθητικῆς τελεολογίας βρίσκεται στή γλώσσα τῆς τέχνης. Ἡ παραδοσιακή αἰσθητική δέν μπορεῖ νά τή συλλάβει, διότι στή σχέση μεταξύ τοῦ ὅλου καί τῶν μερῶν παίρνει ἐκ τῶν προτέρων τό μέρος τοῦ ὅλου, ἀκολουθώντας ἔτσι μιᾶ γενική προκατάληψη. Ἡ διαλεκτική ὁμως δέν εἶναι μιᾶ ὁδηγία γιά τή μεταχείριση-πραγμάτευση τῆς τέχνης, ἀλλά ἐνυπάρχει σέ αὐτή. Ἡ στοχαζόμενη κριτική ἱκανότητα, ἡ ὁποία δέν μπορεῖ νά ξεκινάει ἀπό μιᾶ ὑπερκείμενη ἔννοια, ἀπό τό γενικό, καί κατὰ συνέπεια οὔτε ἀπό ὁλόκληρο τό ἔργο τέχνης, τό ὁποῖο ποτέ δέν εἶναι «δεδομένο», καί εἶναι ἀναγκασμένη νά ἀκολουθεῖ τά ἐπιμέρους στοιχεῖα ξεπερνώντας τα δυνάμει τῆς ἴδιας τους τῆς ἔνδειας, ἀναπαράγει μέσα της, ὑποκειμενικά, τή φορὰ τῆς κίνησης τῶν ἔργων τέχνης. Χάρη στή διαλεκτική τους τά ἔργα τέχνης ἀφήνουν πίσω τους τόν μῦθο, τό πλαίσιο τῆς φύσης πού κυριαρχεῖ τυφλά καί ἀφηρημένα.

Χωρίς ἀμφιβολία ἡ ἐνσάρκωση ὅλων τῶν στοιχείων λογικότητας ἢ, εὐρύτερα, ἡ ἐσωτερική συνοχή τῶν ἔργων τέχνης εἶναι αὐτό πού μποροῦμε νά ἀποκαλοῦμε μορφή τους. Εἶναι ἐκπληκτικό πόσο λίγο ἡ αἰσθητική στοχάσθηκε πάνω σέ αὐτή τήν κατηγορία, πόσο ἀπροβληματίστα θεώρησε ὡς κάτι δεδομένο αὐτό τό διακριτικό γνώρισμα τῆς τέχνης. Ἡ δυσκολία πού συναντᾷ κανεῖς προκειμένου νά βεβαιωθεῖ γιά τήν οὐσία της ὀφείλεται μεταξύ ἄλλων στή διαπλοκή τῆς αἰσθητικῆς μορφῆς μέ τό περιεχόμενο. Ἡ μορφή δέν μπορεῖ νά συλληφθεῖ κατ' ἀντιδιαστολή πρὸς τό περιεχόμενο, ἀλλά διαμέσου τοῦ ἴδιου, ἀλλιῶς πέφτει θύμα ἐκείνης τῆς ἀφηρημένης ἀντίληψης μέσω τῆς ὁποίας ἡ αἰσθητική συνήθως συμμαχεῖ μέ τήν ἀντιδραστική τέχνη. Πέρα ἀπὸ αὐτά ἡ ἔννοια τῆς μορφῆς ἀποτελεῖ γενικά, ἀκόμη καί στὸν Valéry, τό τυφλό σημεῖο τῆς αἰσθητικῆς, ἐπειδὴ ὅλη ἡ τέχνη εἶναι τόσο στενά σινδεδεμένη μέ τή μορφή, πού εἶναι ἀδύνατον νά ἀπομονωθεῖ ὡς ἰδιαίτερο στοιχεῖο.

Ὅπως δέν μπορεῖ ἡ τέχνη νά ὀρισθεῖ μόνο βάσει ὁποιουδήποτε ἄλλου στοιχείου, ἔτσι δέν ταυτίζεται ἀπλῶς οὔτε μέ τή μορφή. Κάθε στοιχεῖο της μπορεῖ νά ἀρνηθεῖ τόν ἑαυτό του στήν τέχνη, ἀκόμη καί ἡ αἰσθητική ἐνότητα, ἡ ἰδέα τῆς μορφῆς, πού εἶναι ἀπαραίτητη προϋπόθεση γιά τήν ὑπαρξη τοῦ ἔργου τέχνης ὡς ὅλου καί γενικά γιά τήν αὐτονομία του. Σέ πολύ ἀνεπτυγμένα ἔργα μοντέρνας τέχνης ἡ μορφή τείνει νά διαλύσει τήν ἐνότητά της, ἄλλοτε γιά χάρη τῆς ἔκφρασης καί ἄλλοτε ὡς κριτική στόν καταφατικό χαρακτήρα τῆς τέχνης. Τέτοιες ἀνοιχτές μορφές ὑπῆρχαν καί παλαιότερα, πρὶν ἀπό τήν πανταχοῦ παροῦσα κρίση. Μερικές φορές στόν Mozart ἡ ἐνότητα δοκιμαζόταν μέ ἓνα εἶδος παιγνιώδους χαλάρωσης. Μέ ἀλυσιδωτή παράθεση σχετικά ἀσύνδετων ἢ ἀντιθετικῶν στοιχείων ὁ συνθέτης πού φημίζεται προπάντων γιά τήν ἀσφάλειά του στό ζήτημα τῆς μορφῆς ἐκτελεῖ ἐπιδέξιες ἀκροβασίες μέ τήν ἴδια τήν ἔννοια τῆς μορφῆς. Ἐχει τόση ἐμπιστοσύνη στή δύναμή της, πού εἶναι σάν νά ἀφήνει τά ἡνία καί, βέβαιος γιά τήν κατασκευή, ἀφήνει ἐλεύθερες τίς φυγόκεντρες δυνάμεις μέσα στό ἔργο. Γιά τόν κληρονόμο μιᾶς παλαιότερης παράδοσης ἡ ἰδέα τῆς ἐνότητας ὡς μορφή εἶναι ἀκόμη τόσο ἀκλόνητη, πού ἀνέχεται ἀκραῖες ἐπιβαρύνσεις, ἐνῶ ὁ Beethoven, πού ἔβλεπε ὅτι ἡ ἐνότητα ἔπαψε νά εἶναι οὐσιώδης μετά τίς νομιναλιστικές ἐπιθέσεις πού δέχθηκε, ἔπρεπε νά κρατάει πολύ πιό σφιχτά τά λουριά τῆς ἐνότητας: ἡ ἐνότητα προδιαμορφώνει τά πολλά καί διάφορα a priori γιά νά τά δαμάσει ἀκόμη πιό θριαμβευτικά. Σήμερα οἱ καλλιτέχνες θέλουν νά τήν καταργήσουν, ἀλλά τό ἀποτέλεσμα εἶναι ὅτι τά ἔργα πού πιστεύει κανεῖς πῶς εἶναι ἀνοιχτά, μὴ ἀποπερατωμένα, ἀποκτοῦν πάλι ἓνα εἶδος ἐνότητας λόγω τοῦ συστηματικοῦ χαρακτήρα αὐτῶν τῶν ἐπιδιώξεων. Στή θεωρία ἡ μορφή συνήθως ταυτίζεται μέ τή συμμετρία, τήν ἐπανάληψη. Ἄν ἤθελε κανεῖς νά ὀρίσει τήν ἔννοιά της βάσει τῶν σταθερῶν χαρακτηριστικῶν της, χωρίς ἀμφιβολία θά κατέφευγε στήν ὁμοιότητα καί τήν ἐπανάληψη ἀπό τή μία μεριά καί στήν ἀνομοιότητα, τήν ἀντίθεση καί τήν ἀνάπτυξη ἀπό τήν ἄλλη. Ἀλλά μέ τήν καθιέρωση τέτοιων κατηγοριῶν τό κέρδος δέν θά ἦταν μεγάλο. Λόγου χάρη μουσικές ἀναλύσεις δείχνουν ὅτι ἀκόμη καί στά πιό ἀσύνδετα καί ἐντελῶς ἐχθρικά πρὸς τήν ἐπανάληψη μορφώματα ὑπάρχουν ὁμοιότητες, ὅτι ἀρκετά μέρη συγγενεύουν μέ ἄλλα ὡς πρὸς ὀρισμένα γνωρίσματα καί ὅτι ἡ ἐπιδιωκόμενη μή

ταυτότητα πραγματοποιείται μόνο μέσω της σχέσης προς τέτοια ταυτόσημα στοιχεία· χωρίς καμιά όμοιότητα τό ἴδιο τό χάος θά ἦταν πάντοτε τό ἴδιο. Ἀλλά ἡ διαφορά μεταξύ τῆς ἐκδηλῆς ἐπανάληψης πού ἐπιβάλλεται ἀπό ἔξω χωρίς νά προκύπτει ἀπό διαμεσολαβήσεις ἐπιμέρους στοιχείων ἀφενός καί τοῦ ἀναπόφευκτου καθορισμοῦ τῆς ἀνομοιότητας ἀπό ἓνα ὑπόλειμμα όμοιότητας ἀφετέρου εἶναι πολύ σημαντικότερη ἀπό τό ἀμετάβλητο όποιοῦδήποτε στοιχείου. Ὅποιος τό ἀγνοεῖ, ἀπό συμπάθεια πρὸς τό ἀμετάβλητο, καλλιεργεῖ μιά ἔννοια τῆς μορφῆς ἡ όποία δέν ἀπέχει πολύ ἀπό ἐκείνη τῇ θηριώδη κενῇ φρασσεολογία πού στά γερμανικά δέν διστάζει νά χρησιμοποιεῖ ἐκφράσεις ὅπως «formvollendet» [μορφολογικά τέλειο]. Ἐπειδή ἡ αἰσθητική ἀνέκαθεν προϋποθέτει τήν ἔννοια τῆς μορφῆς, ἡ όποία ὅμως δέν θέλει νά παραδεχθεῖ ὅτι κάτι μπορεῖ νά βρίσκεται ἀπό αἰσθητική ἄποψη ἔξω ἀπό τόν ἑαυτό της. Μιά αἰσθητική τῆς μορφῆς εἶναι δυνατή μόνον ἂν σπάσει κανεῖς τόν κλοιό τῆς αἰσθητικῆς ὡς όλότητας ὅσων βρίσκονται ὑπό τῇ μαγική ἐπήρεια τῆς μορφῆς. Ἀπό αὐτό ὅμως ἐξαρτᾶται γενικά καί ἡ δυνατότητα ὑπαρξης τῆς τέχνης. Ἡ ἔννοια τῆς μορφῆς σημαδεύει τήν πλήρη ἀντίθεση ἀνάμεσα στήν τέχνη καί τήν ἐμπειρική ζωή, ὅπου τό δικαίωμα ὑπαρξης τῆς τέχνης ἔχει γίνει ἀβέβαιο. Ἡ τέχνη ἔχει τόσες πιθανότητες ὅσες καί ἡ μορφή, ὄχι περισσότερες. Τό μερίδιο τῆς μορφῆς στήν κρίση τῆς τέχνης φαίνεται σέ παρατηρήσεις ὅπως ἐκείνη τοῦ Lukács, ὅτι στή μοντέρνα τέχνη ὑπερτιμᾶται κατά πολύ ἡ σημασία τῆς μορφῆς.⁵⁸ Σέ αὐτό τό ἀπειρόκαλο πολιτικό μανιφέστο βρίσκει τήν ἐκφρασὴ της μιά μή συνειδητὴ δυσφορία τοῦ πολιτιστικά συντηρητικοῦ Lukács στή σφαῖρα τῆς τέχνης καθὼς καί μιά ἀντίληψη περί μορφῆς πού δέν ἀνταποκρίνεται στήν τέχνη. Μόνον ὅποιος δέν κατανοεῖ ὅτι ἡ μορφή εἶναι κάτι οὐσιῶδες καί διαμεσολαβημένο ἀπό τό περιεχόμενο μπορεῖ νά σκεφθεῖ ὅτι ἡ μορφή ὑπερτιμᾶται. Μορφή εἶναι ἡ ὅσοδήποτε ἔστω ἀνταγωνιστική καί σπασμένη συνοχή τῶν τεχνουργημάτων, πού ξεχωρίζει κάθε ἐπιτυχές ἔργο ἀπό τά ἀπλῶς ὑπαρκτά πράγματα. Ἡ ἀστόχαστη ἔννοια τῆς μορφῆς πού συνοδεύει ὅλες τίς φωνασκίες περί φορμαλισμοῦ ἀντιπαραθέτει τῇ μορφῇ στό ποίημα, σέ μιά μουσική σύνθεση σέ ἓναν πίνακα ζωγραφικῆς σάν νά ἐπρόκειτο γιά ἓναν τρόπο ὀργάνωσης ἀποχωρίσιμο ἀπό αὐτά. Ἔτσι μοιάζει σάν κάτι ἐπιβεβλημένο ἀπό ἔξω, κάτι ὑποκειμενικά ἀνθαίρετο, ἐνῶ ἡ μορφή εἶναι

οὐσιώδης μόνον ὅταν δέν ἀσκεῖ βία στό διαμορφωνόμενο, ἀλλά ἀναδύεται μέσα ἀπό αὐτό. Τό διαμορφωνόμενο ὅμως, τό περιεχόμενο, δέν εἶναι ἀντικείμενα ἐξωτερικά πρὸς τή μορφή, ἀλλά οἱ μιμητικές παρορμήσεις πού προσελκύονται ἀπό τόν κόσμον τῶν εἰκόνων, ὁ ὁποῖος εἶναι ἡ μορφή. Οἱ ἀμέτρητες καί βλαβερές χρήσεις τῆς ἔννοιας τῆς μορφῆς μέ διάφορες σημασίες προέρχονται ἀπό τήν πανταχοῦ παρουσία τῆς λέξης, πού παρασύρει τοὺς χρήστες νά ἀποκαλοῦν μορφή καθετί ἔντεχνο στήν τέχνη. Αὕτη ἡ ἔννοια δέν εἶναι πάντως διόλου γόνιμη ὡς τετριμμένη ἀοριστολογία πού ἀπλῶς δηλώνει ὅτι κάθε «ῦλη» στό ἔργο τέχνης, εἴτε ἀντικείμενα πού ἐμπεριέχουν μιὰ πρόθεση εἴτε ὑλικά ὅπως ὁ ἦχος ἢ τό χρῶμα, δέν ὑπάρχουν ἀπλῶς, ἀλλά εἶναι διαμεσολαβημένα ἀπό τή μορφή. Ἄχρηστο εἶναι ἐπίσης νά ὀρίζεται ἡ μορφή ὡς αὐτό πού προσδίδεται ἀπό τό ὑποκείμενο, ἡ ὑποκειμενική σφραγίδα. Αὐτό πού δικαιολογημένα μπορεῖ νά ἀποκαλεῖται μορφή στά ἔργα τέχνης ἐκπληρώνει τίς ἀπαιτήσεις τοῦ ἀντικειμένου τῆς ὑποκειμενικῆς δραστηριότητος καί ἀπό τήν ἄλλη μεριά εἶναι προϊόν ὑποκειμενικῆς δραστηριότητος. Ἀπό αἰσθητική ἄποψη ἡ μορφή εἶναι οὐσιαστικά ἓνα ἀντικειμενικό χαρακτηριστικό. Ἡ θέση της εἶναι ἀκριβῶς ἐκεῖ ὅπου τό μόρφωμα παύει νά εἶναι ὑποκειμενικό προϊόν. Δέν πρέπει ἐπίσης νά ἀναζητεῖται στή διάταξη δεδομένων στοιχείων, σύμφωνα μέ τήν ἐπικρατοῦσα ἄλλοτε ἀντίληψη γιά τή σύνθεση μιᾶς εἰκόνας προτοῦ τήν ἀκυρώσει ὁ ἱμπρεσιονισμός· τό γεγονός ὅτι παραταῦτα πολλά ἔργα, ἀνάμεσά τους καί ἀρκετά ἀναγνωρισμένα ὡς κλασσικά, ἂν τά ἐξετάσει κανεῖς ἐπίμονα, ἀπόδεδεικνύονται ὡς προϊόντα μιᾶς τέτοιας διάταξης, εἶναι μιὰ θανάσιμη ἀδυναμία τῆς παραδοσιακῆς τέχνης. Ἐντελῶς ἀστήρικτη εἶναι ἡ ἀναγωγή τῆς ἔννοιας τῆς μορφῆς σέ μαθηματικές σχέσεις, ὅπως φανταζόταν μιὰ περίοδο ἡ παλαιότερη αἰσθητική, λόγου χάρις ὁ Zeising.⁵⁹ Τέτοιες ἀναλογίες παίζουν ἓναν ρόλο στίς μεθόδους, εἴτε ὡς ρητά διακηρυγμένες ἀρχές, ὅπως στήν Ἀναγέννηση, εἴτε ὡς λανθάνουσες καί σέ συνδυασμό μέ μυστικιστικές ἀντιλήψεις, ὅπως ἴσως μερικές φορές στόν Bach. Δέν συνιστοῦν ὅμως αἰσθητική μορφή, ἀλλά φορέα της, μέσα προδιαμόρφωσης τοῦ ὑλικοῦ, τό ὁποῖο γιά τό μόνις τότε ἀπελευθερωνόμενο καί στηριζόμενο στόν ἑαυτό του ὑποκείμενο ἦταν χαῶδες καί χωρίς διακεκριμένες ιδιότητες. Γιά νά δοῦμε ὅμως πόσο οἱ μαθηματικοί χειρισμοί καί τά συναφῆ διαφέρουν ἀπό τήν

αίσθητική μορφή ἀρκεῖ νά ἀκούσουμε πρόσφατα ἔργα δωδεκάφθογγης τεχνικῆς, ὅπου τό ὑλικό πραγματικά προδιαμορφώνεται μέσω ἀριθμητικῶν σχέσεων-σειρῶν, στίς ὁποῖες ἕνας ἦχος δέν ἐπιτρέπεται νά ἐμφανισθεῖ πρὶν ἀπὸ τὴν ἐμφάνιση ἑνὸς ἄλλου καὶ οἱ ὁποῖες ἀναδιατάσσονται. Δέν ἄργησε νά φανεῖ ὅτι αὐτὴ ἡ προδιαμόρφωση δέν εἶχε τὴ μορφοποιητικὴ ἐπίδραση τὴν ὁποία ὑποσχόταν τό πρόγραμμα πού εἶχε καταρτίσει ὁ Erwin Stein μέ τόν ὄχι τυχαῖο τίτλο «νέες μορφολογικὲς ἀρχές».⁶⁰ Ὁ ἴδιος ὁ Schönberg διέκρινε σχεδόν μηχανικά τὴ δωδεκάφθογγη διάταξη ἀπὸ τὴ σύνθεση, ἀλλὰ αὐτὴ ἡ διάκριση δέν τοῦ ἐπέτρεπε νά χαρεῖ τὴν ἰδιοφυῆ τεχνική. Ἡ ἐπόμενη γενιά συνθετῶν, πού ἦταν συνεπέστερη καὶ κατάργησε τὴ διαφορὰ μεταξύ τῆς σειραϊκῆς τεχνικῆς καὶ τῆς κύριας σύνθεσης, δέν πληρώνει τὴν ἐπιτευχθεῖσα ἐνοποίηση μόνο μέ μιὰ μουσικὴ αὐτοαποξένωση, ἀλλὰ καὶ μέ τὴν ἔλλειψη ἄρθρωσης, ἑνὸς στοιχείου χωρὶς τό ὁποῖο ἡ μορφή εἶναι σχεδόν ἀδιανόητη. Εἶναι σάν τό ἐγγενές πλαίσιο τοῦ ἔργου, πού χωρὶς παρέμβαση ἐγκαταλείπεται στὸν ἑαυτό του –ἡ προσπάθεια νά διακρίνει κανεὶς τὴν ὅλική μορφή μέσα ἀπὸ τό ἑτερογενές πρὸς αὐτή–, νά ἐπαναστρέφεται σέ μιὰ κατάσταση ὠμῆ καὶ ἄτονη. Σχεδόν ὅλα τὰ πλήρως ὀργανωμένα μορφώματα τῆς σειραϊκῆς φάσης ἐγκατέλειψαν πραγματικά τὰ μέσα διαφοροποίησης, στήν ὁποία ὀφείλαν τὴν ὑπαρξή τους. Ἡ μαθηματικοποίηση ὡς μέθοδος ἐγγενοῦς ἀντικειμενοποίησης τῆς μορφῆς εἶναι χιμαιρική. Ἡ ἀνεπάρκειά της ὀφείλεται ἴσως στό γεγονός ὅτι ἐφαρμόζεται ὅταν πλέον οἱ παραδοσιακὲς μορφές χάνουν τόν αὐτονόητο χαρακτήρα τους καὶ ὁ καλλιτέχνης δέν ἔχει στὴ διάθεσή του κανέναν ἀντικειμενικὸ γνώμονα. Τότε καταφεύγει στὰ μαθηματικά, τὰ ὁποῖα συνδυάζουν τὴ στάθμη ἀνάπτυξης τοῦ ὑποκειμενικοῦ Λόγου, στήν ὁποία ὁ ἴδιος βρίσκεται, μέ τὴ φαινομενικὴ ἀντικειμενικότητα βάσει κατηγοριῶν ὅπως ἡ γενικότητα καὶ ἡ ἀναγκαιότητα. Ἡ ἀντικειμενικότητα εἶναι φαινομενικὴ ἐπειδὴ ἡ ὀργάνωση, ἡ σχέση μεταξύ τῶν στοιχείων, πού συνιστᾷ τὴ μορφή, δέν προκύπτει μέσα ἀπὸ τὴν ἰδιαίτερη σύσταση τοῦ ἔργου καὶ ἀποδεικνύεται ἀκατάλληλη γιὰ τίς λεπτομέρειες. Γιαυτό ἡ μαθηματικοποίηση εὖνοεῖ ἀκριβῶς τίς παραδοσιακὲς μορφές, τίς ὁποῖες ταυτόχρονα καταγγέλλει ὡς ἀνορθολογικὲς. Ἀντὶ νά ἐνσαρκιώνει τὴ φέρουσα νομοτέλεια τοῦ εἶναι, σύμφωνα μέ τὴν αὐτοαντίληψή της, ἡ μαθηματικοποίηση τῆς τέχνης προσπαθεῖ ἀπεγνωσμένα νά ἐγγυη-

θεῖ τῇ δυνατότητα ὑπαρξῆς τῆς τέχνης σέ μία ἱστορική περίοδο στήν ὁποία ἡ ἀντικειμενικότητα τῆς ἔννοιας τῆς μορφῆς εἶναι ἀπαραίτητη καί ταυτόχρονα κάθε ἄλλο παρά προωθεῖται ἀπό τή στάθμη συνείδησης τῶν ἀνθρώπων.

Συχνά ἡ ἔννοια τῆς μορφῆς ἀποδεικνύεται ἀνεπαρκῆς καθόσον, ὅπως συνήθως συμβαίνει, μεταθέτει τή μορφή σέ μία διάσταση χωρίς νά λαμβάνει ὑπόψη τήν ἄλλη: στό πεδίο τῆς μουσικῆς ἡ μετάθεση γίνεται πρὸς τή χρονική ἀκολουθία, λές καί τό ταυτόχρονο καί ἡ πολυφωνία συμβάλλουν λιγότερο στή μορφή, ἐνῶ στή ζωγραφική ἡ μορφή ἀποδίδεται στίς ἀναλογίες χώρου καί ἐπιφάνειας, σέ βάρος τῆς μορφοποιητικῆς λειτουργίας τοῦ χρώματος. Ἐναντι ὅλων αὐτῶν ἡ αἰσθητική μορφή εἶναι ἡ ἀντικειμενική ὀργάνωση κάθε φαινομένου μέσα σέ ἓνα ἔργο τέχνης ὥστε νά ἀποκτήσει συνοχή καί εὐγλωττία. Μορφή εἶναι ἡ μή καταπιεστική σύνθεση τῶν διάσπαρτων στοιχείων, ἡ ὁποία ὁμως τά διαφυλάσσει ὅπως εἶναι, μέ τίς ἀποκλίσεις τους καί τίς ἀντιφάσεις τους, καί γι'αὐτό ἀποτελεῖ μία ἀνάπτυξη τῆς ἀλήθειας. ὄντας μία ἐνότητα πού ἔχει τεθεῖ, ἀναστέλλει τόν ἑαυτό της πάντοτε, ἐπειδὴ ἔχει τεθεῖ· οὐσιῶδες γιά τήν ἴδια εἶναι νά διακόπτεται ἀπό τό Ἄλλο της· οὐσιῶδες γιά τή συνοχή της εἶναι νά διασπᾶται ἡ συνέχειά της. Στήν σχέση της πρὸς τό Ἄλλο της, πού τό κάνει νά ξενίζει λιγότερο καί ἐντούτοις τό διατηρεῖ, ἀντιπροσωπεύει τόν ἀντιβαρβαρικό χαρακτήρα τῆς τέχνης, ἡ ὁποία μέσω τῆς μορφῆς συμμετέχει στόν πολιτισμό, πού μέ τήν ὑπαρξή της τόν ἐπικρίνει. Νόμος τῆς μεταμόρφωσης-ἐξαϋλωσης τοῦ εἶναι ἡ ἴδια, ἀπέναντι στό εἶναι ἀντιπροσωπεύει τήν ἐλευθερία. Ἡ τέχνη ἐκκοσμικεύει τό θεολογικό μοντέλο τῆς κατ' εἰκόνα καί ὁμοίωση διαμόρφωσης· ὄχι τή Δημιουργία, ἀλλά τήν ἀντικειμενοποιημένη συμπεριφορὰ τῶν ἀνθρώπων πού μιμεῖται τή Δημιουργία· δέν εἶναι ἀσφαλῶς μία δημιουργία ἐκ τοῦ μηδενός, ἀλλά ἀπό δημιουργηθέντα στοιχεῖα. Σχεδόν ἐπιβάλλεται ἀπό μόνη της ἡ μεταφορική ἔκφραση ὅτι ἡ μορφή στά ἔργα τέχνης εἶναι ὅλα ἐκεῖνα πού φέρουν τά ἴχνη τοῦ ἀνθρώπινου χειριοῦ, ὅσα τό χέρι χάιδεψε περνώντας πάνω τους. Εἶναι ἡ σφραγίδα τῆς κοινωνικῆς ἐργασίας, ριζικά διαφορετική ἀπό τή διαδικασία τῆς ἐμπειρικῆς διαμόρφωσης. Αὐτό πού οἱ καλλιτέχνες φαντάζονται ὑπό τήν ἔννοια τῆς μορφῆς μπορεῖ νά διευκρινισθεῖ μᾶλλον βάσει τοῦ ἀντιθέτου της, τῆς ἀπέχθειας πού τούς προκαλεῖ τό μή φιλτραρισμένο μέσα στό

ἔργο, τό χρωματικό σύμπλεγμα πού ἀπλῶς εἶναι ἐκεῖ χωρίς νά ἔχει ἀρθρωθεῖ μέσα του, χωρίς νά ἔχει πάρει ζωή, ἢ ἡ μουσική ἀκολουθία βάσει δεδομένων κανόνων, κάθε κοινός τόπος: καθετί προ-κριτικό. Ἡ μορφή τείνει νά συμπέσει μέ τήν κριτική. Εἶναι αὐτό πού δείχνει τήν κριτική διάσταση στή σύσταση τῶν ἰδίων τῶν ἔργων· καθετί πού μέσα σέ ἓνα ἔργο ἀντιστέκεται κατά τῶν χτυπητῶν ὑπολειμμάτων εἶναι στήν πραγματικότητα φορέας τῆς μορφῆς. Ἡ θεοδικία ὑπέρ τοῦ ἀδιαμόρφωτου στήν τέχνη, λόγου χάρη ὑπέρ τοῦ ἐρασιτεχνισμοῦ ἐνός ὀργανοπαίχτη ἢ θεατρίνου, ἀρνεῖται τήν τέχνη. Μέ τό κριτικό στοιχεῖο πού ἐμπεριέχει, ἡ μορφή ἐκμηδενίζει πρακτικές ἐφαρμογές καί ἔργα τοῦ παρελθόντος. Ἡ μορφή ἀναιρεῖ τήν ἀντίληψη ὅτι τό ἔργο τέχνης εἶναι κάτι ἄμεσο. Ἄν ἡ μορφή εἶναι αὐτό πού κάνει τά ἔργα τέχνης νά εἶναι ἔργα τέχνης, τότε ἰσодυναμεῖ μέ τόν διαμεσολαβημένο τους χαρακτήρα, μέ τόν ἀντικειμενικό αὐτοστοχασμό τους. Ἡ μορφή εἶναι διαμεσολάβηση τόσο ὡς σχέση μεταξύ τῶν μερῶν ὅσο καί μεταξύ τῶν μερῶν καί τοῦ ὅλου, καθὼς καί ὡς διαμόρφωση τῶν λεπτομερειῶν. Ἡ ἐγκωμιαζόμενη ἀπλοϊκότητα ἢ ἀγαθοσύνη τῶν ἔργων τέχνης ἀποκαλύπτεται, ἀπό αὐτή τήν ἄποψη, ὡς ἐχθρική πρὸς τήν τέχνη. Πάντως ὅ,τι στά ἔργα τέχνης φαίνεται παραστατικό καί ἀπλοϊκό, ἡ συγκρότησή τους πού παρουσιάζεται σάν κάτι ἄμεσο καί ἀτόφιο μέ ἐσωτερική συμφωνία μεταξύ τῶν μερῶν, ὀφείλει τήν ὕπαρξή του στόν ἐσωτερικά διαμεσολαβημένο, τόν ἑμμεσο χαρακτήρα του. Αὐτή ἡ διαμεσολάβηση μετατρέπει τά στοιχεῖα τῶν ἔργων τέχνης σέ σημεῖα καί κάνει τά ἔργα συμβολοειδῆ. Ἡ μορφή συγκεντρώνει ὅλα τά γλωσσοειδῆ στοιχεῖα τῶν ἔργων, τά ὅποια μέ αὐτόν τόν τρόπο ἔρχονται σέ ἀντίθεση πρὸς τή μορφή λαμβάνοντας τόν χαρακτήρα τῆς μιμητικῆς παρόρμησης. Ἡ μορφή προσπαθεῖ νά κάνει τά ἐπιμέρους νά μιλήσουν μέσω τοῦ ὅλου. Αὐτό ὅμως συνιστᾷ τή μελαγχολία τῆς μορφῆς, προπάντων σέ καλλιτέχνες στούς ὁποίους ἡ μορφή ὑπερῖσχύει. Πάντοτε περιορίζει τό διαμορφωνόμενο· ἀλλιῶς ἡ ἐννοιά της θά ἔχανε τήν εἰδοποιό διαφορά της ἀπό τό διαμορφωνόμενο. Αὐτό ἐπιβεβαιώνεται ἀπό τήν καλλιτεχνική ἐργασία τῆς μορφοποίησης, ἡ ὁποία πάντοτε ἐπιλέγει, περικόπτει, ἐγκαταλείπει: δέν ὑπάρχει μορφή χωρίς ἀπόρριψη. Ἐδῶ ἡ ἔνοχη κυριαρχία προεκτείνεται μέσα στά ἔργα τέχνης, τά ὅποια θέλουν νά ἀπαλλαγοῦν ἀπό αὐτή· ἡ μορφή εἶναι ἡ ἀήθειά τους. Τά ἔργα τέχνης ἀδικοῦν τό δια-

μορφωνόμενο ἐπειδὴ τό ἀκολουθοῦν. Ὁ βιταλισμός, πού ἀπό τόν Nietzsche καί μετέπειτα συνεχῶς ἐπαναλαμβάνει ὅτι μεταξύ μορφῆς καί ζωῆς ὑπάρχει μιά ἀντίθεση, διαισθάνθηκε τουλάχιστον κάτι ἀπό αὐτή τήν ἀδικία. Ἡ τέχνη συμμετέχει στήν ἐνοχή τῆς ζωῆς, ὄχι μόνον ἐπειδὴ, μέ τήν ἀπόσταση πού τηρεῖ, ἀφήνει ἀνενόχλητη αὐτή τήν ἐνοχή, ἀλλά, ἀκόμη περισσότερο, ἐπειδὴ ἐκτελεῖ τομές στή ζωή γιά νά τήν κάνει νά μιλήσει, ἀκρωτηριάζοντάς την. Ὁ μύθος τοῦ Προκρούστη ἀφηγεῖται κάτι ἀπό τή φιλοσοφική προϊστορία τῆς τέχνης. Αὐτό ὅμως δέν συνεπάγεται μιά καταδίκη τῆς τέχνης, ὅπως δέν καταδικάζεται καί καμμιά μερική ἐνοχή στό πλαίσιο τῆς ὀλικῆς. Ὅποιος ἐπιπλήττει τόν ὑποτιθέμενο φορμαλισμό –τό γεγονός ὅτι ἡ τέχνη εἶναι τέχνη– συνηγορεῖ ὑπέρ τῆς ἀπανθρωπιᾶς γιά τήν ὁποία κατηγορεῖ τόν φορμαλισμό: στό ὄνομα κάθε κλίκας πού, γιά νά χαλιναγωγεῖ καλύτερα τούς ἐξουσιαζόμενους, ἀπαιτεῖ τήν προσαρμογή τους σέ αὐτή. Κάθε φορά πού καταγγέλλεται ἡ ἀπάνθρωπη τάση τοῦ πνεύματος, οἱ κατηγορίες στρέφονται κατά τῆς ἀνθρωπιᾶς· τούς ἀνθρώπους τούς σέβεται μόνό τό πνεῦμα πού, ἀντί νά τούς ἐπιβεβαιώνει ἔτσι ὅπως τούς ἔχει πλάσει ἡ ὑφιστάμενη κατάσταση καί νά κάνει τό ἀνάλογο θέλημά τους, συγκεντρώνει τήν προσοχή του στό ἀντικείμενό του, τό ὁποῖο, χωρίς νά τό γνωρίζουν οἱ ἄνθρωποι, εἶναι ἡ ὑπόθεση πού τούς ἀφορᾷ. Ἡ ἐκστρατεία κατά τοῦ φορμαλισμοῦ ἀγνοεῖ ὅτι ἡ μορφή πού δέχεται τό περιεχόμενο εἶναι ἡ ἴδια κατασταλαγμένο περιεχόμενο· αὐτό, καί ὄχι ἡ ἐπαναστροφή σέ προκαλλιτεχνικά περιεχόμενα, ἐξασφαλίζει τά δικαιώματα προτεραιότητας τοῦ ἀντικειμένου στήν τέχνη. Κατηγορίες τῆς αἰσθητικῆς μορφῆς ὅπως ἡ μερικότητα, ἡ ἀνάπτυξη καί ἡ λύση τῆς ἀντίφασης, ἀκόμη καί ἡ προκαταβολική συμφιλίωση μέσω τῆς ὁμοιόστασης, εἶναι διαφανεῖς ὡς πρὸς τό περιεχόμενό τους, ἀκόμη καί ὅταν ἔχουν ἀποσπασθεῖ ἀπό τά ἐμπειρικά τους ἀντικείμενα. Ἡ τέχνη λαμβάνει θέση ἀπέναντι στήν ἐμπειρική ζωή ἀκριβῶς μέ τήν ἀπόσταση πού τηρεῖ ἀπό αὐτή· στήν τέχνη οἱ ἀντιφάσεις εἶναι ἄμεσες καί ἀπλῶς δείχνουν μιά τάση διαχωρισμοῦ· ἡ διαμεσολάβησή τους, πού κατά βάθος ἐμπεριέχεται ἤδη στήν ἐμπειρική ζωή, γίνεται συνειδητή μόνο μέ τήν ἀπόσυρση τῆς τέχνης ἀπό αὐτή, πού ἔτσι συνιστᾷ μιά γνωστική πράξη. Τά χαρακτηριστικά τῆς ριζοσπαστικῆς τέχνης μάλιστα, ἐξαιτίας τῶν ὁποίων ὀστρακίζεται ὡς φορμαλιστική, προέρχονται χωρίς ἐξαίρεση

από τό γεγονός ότι τό περιεχόμενό τους σφύζει ολοζώντανο σέ αὐτά, δέν ἔχει κουτσουρευτεῖ ἑξαρχῆς ἀπό τή συμβατική ἄρμονία. Ἡ χειραφετημένη ἔκφραση, ἀπό τήν ὁποία προῆλθαν ὅλες οἱ μορφές τῆς νεώτερης τέχνης, ἦταν μιά διαμαρτυρία κατά τῆς ρομαντικῆς ἔκφρασης στηριζόμενη σέ μιά λιτή καταγραφή πού ἐναντιωνόταν στίς προηγούμενες μορφές. Αὐτό ἔκανε τίς μοντέρνες μορφές οὐσιώδεις· ὁ Καντίνσκυ τίς βάφτισε ἐγκεφαλικές πράξεις. Τό γενικό περιεχόμενο τῆς χειραφέτησης τῆς μορφῆς, ἀπό τή σκοπιά τῆς φιλοσοφίας τῆς ἱστορίας, εἶναι ὅτι ἀρνεῖται νά μετριάσει, στήν εἰκόνα, τήν ἀλλοτρίωση, τήν ὁποία ἐνσωματώνει μόνο καθορίζοντάς την ὡς τέτοια. Τά ἐρμητικά ἔργα ἀσκοῦν περισσότερη κριτική στήν κατεστημένη τάξη πραγμάτων ἀπό ἐκεῖνα πού, στοχεύοντας σέ μιά πιό εὐληπτή κοινωνική κριτική, εἶναι πιό διαλλακτικά ἀπό μορφολογική ἄποψη καί ἔτσι ἀναγνωρίζουν σιωπηρά τήν ἐπικοινωνιακότητα τῆς πολιτιστικῆς βιομηχανίας πού ἀνθεῖ παντοῦ. Στή διαλεκτική μορφῆς καί περιεχομένου ἡ πλάστιγγα γέρνει, σέ ἀντίθεση πρὸς τόν Hegel, πρὸς τή μεριά τῆς μορφῆς, μεταξύ ἄλλων καί ἐπειδὴ τό περιεχόμενο, πού ἡ αἰσθητική του ἤθελε νά τό σώσει, στό μεταξύ ἔχει καταντήσει ἀντίγραφο ἐκείνης τῆς ἐκπραγμάτισης ἡ ὁποία σύμφωνα μέ τή διδασκαλία τοῦ Hegel εἶναι ὁ στόχος διαμαρτυρίας τῆς τέχνης, θετικιστικό δεδομένο. Ὅσο πιό βαθιά τό περιεχόμενο τῆς ἐμπειρίας μεταφέρεται σέ κατηγορίες τῆς μορφῆς καί γίνεται ἀγνώριστο, τόσο λιγότερο τά μὴ μετουσιωμένα θεματικά ὑλικά ἀνταποκρίνονται στά κριτήρια τοῦ νοηματικοῦ περιεχομένου τῶν ἔργων τέχνης. Καθετί πού ἐμφανίζεται στό ἔργο τέχνης εἶναι δυνητικά τόσο περιεχόμενο ὅσο καί μορφή, ἐνῶ μορφή παραμένει ἐκεῖνο πού καθορίζει τά ἐμφανιζόμενα, καί περιεχόμενο ἐκεῖνο πού καθορίζεται. Κάθε φορά πού ἡ αἰσθητική συγκέντρωνε τίς δυνάμεις της γιά νά συλλάβει μιά πιό ἐμφαντική ἔννοια τῆς μορφῆς, κάτι θεμιτό σέ σύγκριση μέ τήν προκαλλιτεχνική ἀντίληψη περί τέχνης, ἀναζητοῦσε τό κατ' ἐξοχήν αἰσθητικό χαρακτηριστικό τῆς τέχνης μόνο στή μορφή καί ἀπέδιδε τίς μεταβολές τῆς μορφῆς σέ ἀνάλογες ἀλλαγές συμπεριφορᾶς τοῦ αἰσθητικοῦ ὑποκειμένου· γιά τήν ἱστορία τῆς τέχνης ὡς ἱστορία τοῦ πνεύματος αὐτό ἦταν ἀξίωμα. Ἀλλά ἐκεῖνο πού φαίνεται πῶς χειραφετεῖ καί ἐνδυναμώνει τό ὑποκείμενο ταυτόχρονα τό ἀποδυναμώνει ἀπομονώνοντάς το. Δικαιολογημένα ὁ Hegel ὑπογραμμίζει ὅτι οἱ αἰσθητικές διαδι-

κασίες έχουν τις αντιστοιχίες τους στην πλευρά του περιεχομένου, καθώς στην ιστορία των εικαστικών τεχνών και της λογοτεχνίας αναφαίνονταν, ανακαλύπτονταν και αφομοιώνονταν κάθε φορά νέες διαστάσεις του εξωτερικού κόσμου, ενώ άλλες εξαφανίζονταν, δεν ήταν πιά ικανές να αποτελέσουν αντικείμενο της τέχνης, καθώς δεν μπορούσαν πιά να έμπνευσουν ούτε τον τελευταίο ζωγράφο πινάκων για ξενοδοχεία ώστε να τις απαθανατίσει βραχυπρόθεσμα μέ τον χρωστήρα του. Έδω πρέπει να θυμίσουμε τις εργασίες του Ίνστιτούτου Warburg, μερικές από τις οποίες μέ την ανάλυση μοτίβων εισχώρησαν στον πυρήνα του καλλιτεχνικού περιεχομένου· μία ανάλογη τάση εμφανίζει στην ποιητική τό βιβλίο του Benjamin για τό γερμανικό δράμα της εποχής μπαρόκ, πού γράφηκε μάλλον μέ στόχο να απορριφθεί ή σύγχυση των υποκειμενικών προθέσεων μέ τό αισθητικό περιεχόμενο και σέ τελική ανάλυση ή συμμαχία της αισθητικής μέ την ιδεαλιστική φιλοσοφία. Τά θεματικά περιεχόμενα είναι στηρίγματα του αισθητικού ή πνευματικού περιεχομένου, πού υφίσταται την πίεση της υποκειμενικής πρόθεσης.

Η ἄρθρωση, μέσω της οποίας τό έργο τέχνης αποκτᾶ τή μορφή του, επιτρέπει κατά κάποιον τρόπο πάντοτε και την ήττα της μορφής. Ἄν ήταν ἐφικτή ή ἄρραγής και ἀβίαστη ἐνότητα της μορφής και του διαμορφωνόμενου, πού είναι ο ἐγγενής στόχος της ιδέας της μορφής, θά μπορούσε να πραγματοποιηθεί ή ταυτότητα του ταυτόσημου και του μή ταυτόσημου, ενώ τό έργο τέχνης, μή μπορώντας να την πραγματοποιήσει, ὀχυρώνεται στή φανταστική σφαίρα της ταυτότητας πού υπάρχει ἀπλῶς δι' ἐαυτήν και ὄχι καθ' ἐαυτήν. Η ὀργάνωση ενός ὅλου σύμφωνα μέ τά ἐπιμέρους συμπλέγματά του, πού είναι ή βασική ιδέα της ἄρθρωσης, παραμένει ἀνεπαρκής, εἴτε ἐπειδή μοιάζει μέ την κατανομή ενός ἡφαιστειογενούς μάγματος σέ ἀγροτεμάχια μικροϊδιοκτητῶν εἴτε λόγω των ἐξωτερικῶν ὑπολειμμάτων πού δέν χωροῦν στή σύνθεση των ἐτερογενῶν στοιχείων. Χαρακτηριστικό δείγμα μιᾶς τέτοιας ἀνεπάρκειας είναι ή τυχαία ἀκολουθία των ἐπιμέρους ἐνοτήτων σέ μιᾶ ἄρτια συμφωνία, πού λόγω ἀδυναμίας μοιάζει μέ σουίτα. Ἀπό τόν βαθμό ἄρθρωσης ενός έργου ἐξαρτᾶται αὐτό πού —σύμφωνα μέ ἕναν ὅρο της γραφολογίας του Klages— μπορεί να αποκληθεῖ μορφολογικό ἐπίπεδο. Αὐτή ή ἐννοια ἀναστέλλει τόν σχετικισμό της «καλλιτεχνικῆς βούλησης» του Riegl. Ὑπάρχουν τύποι τέχνης και

φάσεις τῆς ἱστορίας της ὅπου ἡ ἄρθρωση δέν ἐπιδιωκόταν ἢ παρακωλυόταν ἀπό τίς συμβατικές μεθόδους. Ἡ ἀνταπόκρισή τους στήν καλλιτεχνική βούληση, τῇ βασική ἀντικειμενική-ἱστορική στάση τῶν καλλιτεχνικῶν τους ἐκπροσώπων ἀπέναντι στή μορφή, δέν αὐξάνει τήν ὑποδεέστερη ἀξία τους. Ὑπό τήν πίεση τῶν αἰσθητικῶν περιορισμῶν τους δέν ἀναπτύσσουν ὥς τό τέλος αὐτό πού σύμφωνα μέ τήν ἴδια τους τῇ λογική θά ὀφείλαν νά φέρουν σέ πέρας λύνοντας τίς ἐντάσεις καί ἀντιφάσεις πού περιέχει. «Δέν εἶναι νά γίνει»· σάν νά ἦταν ὑπάλληλοι καί ἀπόγονοι καλλιτεχνῶν χαμηλοῦ μορφολογικοῦ ἐπιπέδου, τό ἀσυνείδητό τους τούς ψιθυρίζει ὅτι τά μεγάλα πράγματα δέν εἶναι γιά τούς μικρούς· ἀλλά οἱ μεγάλες ἀπαιτήσεις εἶναι ὁ μορφολογικός νόμος τοῦ ἀντικειμένου μέ τό ὁποῖο καταπιάνονται. Σπάνια, οὔτε κἄν ἀπό τήν κριτική, λαμβάνεται ὑπόψη ὅτι ἡ τέχνη, τόσο ἀτομικά ὅσο καί συλλογικά, δέν θέλει νά πραγματοποιήσῃ αὐτά πού συνεπάγεται ἡ ἴδια της ἡ ἐννοια ὅπως ἀναπτύσσεται μέσα της· εἶναι ὅπως οἱ ἄνθρωποι πού ἀρχίζουν νά γελοῦν ἀκόμη καί ὅταν δέν ὑπάρχει τίποτε τό κωμικό. Πολλά ἔργα τέχνης ἐπιχειροῦνται μέ μιᾷ διάθεση παραίτησης πού δέν ἐκφράζεται ρητά καί τελικά ἀνταμείβονται, καθῶς οἱ ἄτομες ἀξιώσεις τους ἱκανοποιοῦνται ἀπό τούς ἀντίστοιχους ἱστορικούς τῆς τέχνης καί ἀπό τό κοινό· κάποτε πρέπει νά ἀναλυθεῖ αὐτό τό στοιχεῖο ὡς παράγων πού συνέβαλλε, ἤδη ἀπό πολύ παλαιότερα, στή διαίρεση μεταξύ ὑψηλῆς καί χαμηλῆς τέχνης, ἡ ὁποία ἀσφαλῶς ὀφείλεται προπάντων στό γεγονός ὅτι ἡ κουλτούρα ἀπέτυχε σκοπτάφτοντας πάνω στήν ἀνθρωπότητα πού τήν παρήγαγε. Φαίνεται πῶς ἀκόμη καί μιᾷ τόσο τυπική-μορφολογική κατηγορία ὅπως ἡ ἄρθρωση ἔχει τήν ὑλική-θεματική της πλευρά: αὕτη πού ἀφορᾷ τήν παρέμβαση στή *rudis indigestaque moles*^{60α} πού ἔχει κατακαθίσει μέσα στήν τέχνη, ἐντεῦθεν τῆς αὐτονομίας της· ἀκόμη καί οἱ μορφές της τείνουν ἱστορικά νά γίνουν θεματικά ὑλικά δευτέρου βαθμοῦ. Ἡ μορφή ὑπονομεύεται ἀπό τά μέσα, χωρίς τά ὁποῖα δέν θά ὑπῆρχε. Ἔργα πού ἐγκαταλείπουν μεγάλες ἐπιμέρους ὁλότητες γιά νά μήν ἐκθέσουν σέ κίνδυνο τήν ἐνότητά τους, ἀπλῶς ἀποφεύγουν τό δίλημμα: ἡ πιό βάσιμη κατηγορία κατά τῆς ἐντατικότητας χωρίς ἐκτατικότητα τοῦ Α. Webern. Σέ ἀντιδιαστολή πρὸς αὐτά, τά ἔργα μεσαίας κατηγορίας ἀφήνουν κάτω ἀπό τό λεπτό ἐπίχρισμα τῆς μορφῆς τους τίς ἐπιμέρους ὁλότητες ἀπείραχτες καί μᾶλλον τίς

συγκαλύπτουν παρά τίς συγχωνεύουν. Σχεδόν θά μπορούσε κανείς νά τό ἀναγάγει σέ κανόνα –καί αὐτό δείχνει πόσο ἀλληλένδετα εἶναι τά δύο στοιχεῖα, ἡ μορφή καί τό περιεχόμενο–, ὅτι ἡ σχέση τῶν μερῶν μέ τό ὅλον, μιά οὐσιώδης πλευρά τῆς μορφῆς, ἀποκαθίσταται ἔμμεσα, μέ πλάγιους τρόπους. Τά ἔργα τέχνης χάνουν τόν ἑαυτό τους προκειμένου νά τόν βροῦν. Ἡ σχετική μορφολογική κατηγορία εἶναι τό ἐπεισόδιο. Σέ μιά σειρά ἀφορισμῶν τῆς ἐξπρεσσιονιστικῆς περιόδου, πού δημοσιεύθηκε πρὶν ἀπό τόν πρῶτο παγκόσμιο πόλεμο, ὁ Schönberg παρατήρησε ὅτι κανένας μίτος τῆς Ἀριάδνης δέν ὁδηγεῖ στό ἐσωτερικό τῶν ἔργων τέχνης.⁶¹ Αὐτό ὅμως δέν προϋποθέτει κανενός εἶδους αἰσθητικό ἀνορθολογισμό. Ἡ μορφή τους, τό ὅλον τους καί ἡ λογικότητά τους παραμένουν κρυφά γιά τά ἔργα τέχνης, ἐνῶ τά ἐπιμέρους στοιχεῖα τους, τό περιεχόμενο, ποθοῦν τό ὅλον. Ἡ τέχνη τῶν πιό ὑψηλῶν ἀξιώσεων τείνει νά ξεπεράσει τή μορφή ὡς ὁλότητα καί νά γίνει ἀποσπασματική. Ἡ πιό στενόχωρη ἀμηχανία τῆς μορφῆς πρέπει νά ἐκδηλώνεται στή δυσκολία τῆς χρονικῆς τέχνης νά βρεῖ τήν κατάκλείδα ἑνός ἔργου· στή μουσική εἶναι τό λεγόμενο πρόβλημα τοῦ κλεισίματος, ὅπως καί στήν ποίηση, πού στόν Brecht γίνεται πλέον κρίσιμο. Ἀπό τή στιγμή πού ἔχει ἀπαλλαγεῖ ἀπό τοὺς συμβατικούς κανόνες, κανένα ἔργο τέχνης δέν μπορεῖ προφανῶς νά κλείσει μέ πειστικό τρόπο, ἐνῶ οἱ παραδοσιακές κατακλείδες κάνουν ἀπλῶς σάν τά ἐπιμέρους στοιχεῖα τους, κατά τή χρονική στιγμή τῆς λήξης, νά ἀποπερατώνουν καί τή μορφή τους ἀπαρτίζοντας ἓνα ὅλον. Στό μεταξύ ὅμως σέ μερικά εὐρύτερα γνωστά ἔργα τῆς νεωτερικότητας ἡ μορφή διατηρήθηκε μέ πολλή τέχνη ἀνοιχτή, διότι ἤθελαν νά ἐκφράσουν μέ αὐτόν τόν τρόπο ὅτι δέν μποροῦν πιά νά ἐλπίζουν στήν ἐνότητα τῆς μορφῆς. Ἡ κακή ἀπεραντοσύνη, τό γεγονός ὅτι δέν μποροῦν νά κλείσουν, γίνεται μιά ἐλεύθερα ἐπιλεγόμενη ἀρχή τῆς συμπεριφορᾶς καί ἔκφραση. Αὐτό ἐννοεῖ ἓνα θεατρικό ἔργο τοῦ Beckett,^{61a} πού ἀντί νά τελειώνει, ἐπαναλαμβάνει τά ἴδια κατά λέξη· κάτι παρόμοιο ἔκανε ὁ Schönberg σχεδόν πρὶν ἀπό μισό αἰῶνα μέ τό ἐμβατήριο Σερενάτα, ἔργο 24: μετά τήν κατάργηση τῆς ἐπανεκθέσης μιά ἐπαναφορά τῆς ἀπό ἀπελπισία. Ἐκεῖνο πού ὁ Lukács εἶχε ἀποκαλέσει ἄλλοτε ἐκφόρτιση τοῦ νοήματος ἦταν ἡ δύναμη πού, ἀφοῦ ὑποτίθεται ὅτι ἐπιβεβαίωσε τόν ἐσωτερικό προορισμό τοῦ ἔργου, ἐπέτρεψε ἐπίσης τό κλείσιμό του, σύμφωνα μέ τό

μοντέλο ενός ανθρώπου που χόρτασε τη ζωή και πλήρης ημερών πεθαίνει. Τό γεγονός ότι τά έργα τέχνης δεν έχουν αυτή την τύχη, ότι δεν μπορούν πιά να πεθάνουν, όπως ακριβώς και ο κυνηγός Γράκχος,^{61β} τό ενσωματώνουν άμεσα ως έκφραση της φρίκης. Ή ένότητα των έργων τέχνης δεν μπορεί να είναι αυτό που πρέπει, ένότητα πολλών και διάφορων: ως σύνθεση παραβιάζει τά συντιθέμενα και έτσι παραβλάπτεται ή ίδια ή σύνθεση. Λόγω της διαμεσολαβημένης όλότητάς τους τά έργα τέχνης υποφέρουν όσο και έξαιτίας των άμεσοτήτων τους.

Άρνούμενοι τόν άπειρόκαλο χωρισμό της τέχνης στά στοιχεΐα της μορφής και του περιεχομένου πρέπει να επιμείνουμε στην ένότητά της· άρνούμενοι επίσης τη συναισθηματική αντίληψη για την άδιαχώριστη ένότητά τους στό έργο τέχνης πρέπει να τονίσουμε ότι ή διαφορά τους έπιζει στή διαμεσολάβηση. Άν ή πλήρης ταυτότητα μορφής και περιεχομένου ήταν χιμαιρική, δεν θά ήταν ούτε για τά έργα τέχνης εύλογία: κατ' αναλογία προς μιά ρήση του Kant, θά απέβαιναν κενά ή τυφλά, ένα αυτοϊκανοποιούμενο παιγνίδι ή ωμή έμπειρία.^{61γ} Όσον άφορά την πλευρά του περιεχομένου, πιο καλά ανταποκρίνεται στή διαμεσολαβημένη διάκριση ή έννοια του ύλικού. Ύλικό, σύμφωνα μέ την όρολογία που σχεδόν έχει επικρατήσει σέ όλα τά είδη της τέχνης, άποκαλείται αυτό που διαμορφώνεται. Άλλά τό διαμορφωνόμενο δεν είναι ταυτόσημο μέ τό περιεχόμενο, όπως πίστευε δυστυχώς ο Hegel. Ή διαφορά μπορεί να γίνει κατανοητή πάνω στή μουσική. Ως περιεχόμενό της θά μπορούσε να θεωρηθεί αυτό που συμβαίνει, τά επιμέρους γεγονότα, μοτίβα, θέματα, έπεξεργασίες: εναλλασσόμενες καταστάσεις. Τό περιεχόμενο δεν βρίσκεται έξω από τόν μουσικό χρόνο, αλλά είναι ουσιαστικές γι' αυτόν, όπως και ο χρόνος για τό περιεχόμενο: περιεχόμενο είναι ότιδήποτε έκτυλίσσεται στόν χρόνο. Ύλικό όμως είναι ό,τι χειρίζονται οί καλλιτέχνες: τά λόγια, τά χρώματα, οί ήχοι, ακόμη και οί κάθε είδους συνδέσεις μέχρι τίς μεθόδους που έχουν αναπτυχθεί ποτέ για τη συγκρότηση του όλου, ό,τι γενικά τους προσφέρεται προς χρήση· κατ' αυτά ακόμη και οί μορφές μπορούν να γίνουν ύλικό· ύλικό είναι λοιπόν ό,τι έχουν μπροστά τους και επιδέχεται αποφάσεις. Ή αντίληψη ότι τό ύλικό είναι επιλέξιμο, διαδεδομένη ανάμεσα σέ μή στοχαζόμενους καλλιτέχνες, είναι προβληματική καθόσον άγνοεί τους περιορισμούς που επι-

βάλλει τό ύλικό, ὅπως καί τήν ἀνάγκη ἐπιλογῆς εἰδικοῦ ύλικοῦ, κάτι πού ὑπαγορεύεται ἀπό τίς μεθόδους καί τήν ἐξέλιξή τους. Ἡ ἐπιλογή τοῦ ύλικοῦ, ἡ χρήση του καί οἱ περιορισμοί στή χρήση του εἶναι ἓνα οὐσιῶδες στοιχεῖο τῆς παραγωγικῆς διαδικασίας. Ἀκόμη καί ἡ ἐπέκταση σέ ἄγνωστα πεδία, ἡ διεύρυνση τοῦ ὀρίζοντα πέρα ἀπό τό δεδομένο ἐπίπεδο τοῦ ύλικοῦ, συναρτᾶται σέ μεγάλο βαθμό μέ τό ἴδιο καί μέ τήν κριτική τοῦ ύλικοῦ πού προϋποθέτει αὐτό τό ἐπίπεδο ἀπό τή μεριά του. Ἄν ἓνας συνθέτης ἐργάζεται μέ ἤχους πού ἀνήκουν στήν τονικότητα καί εἶναι εὐδιάκριτοι ὡς παράγωγά της ἢ ἄν τούς διαγράφει ριζικά, αὐτό ἐξαρτᾶται ἀπό τήν ἀντίληψή του περί ύλικοῦ ὡς βασική προϋπόθεση. Τό ἴδιο ἰσχύει γιά τήν παραστατική ἀπεικόνιση ἢ τόν ἀφηρημένο χαρακτήρα, τήν προοπτική ἢ τήν ἀπουσία προοπτικῆς. Ἡ ἔννοια τοῦ ύλικοῦ πρέπει νά ἔγινε συνειδητή στή δεκαετία τοῦ 1920, ἄν παραβλέψουμε τή γλωσσική συνήθεια ἐκείνων τῶν τραγουδιστῶν πού, καθῶς τούς βασάνιζε ἡ ὑποψία ὅτι ἡ μουσικότητά τους ἦταν ἀμφίβολη, ὑπερηφανεύονταν γιά τό ύλικό τους. Ἀπό τήν ἐγελιανή θεωρία τοῦ ρομαντικοῦ ἔργου τέχνης ἐπιζητεῖ ἀκόμη ἡ πλάνη ὅτι μαζί μέ τόν προκαθορισμό τῶν γενικῶν μορφῶν ἔχει παρέλθει καί ἡ δεσμευτικότητα τῶν ύλικῶν μέ τά ὁποῖα ἔχουν νά κάνουν οἱ μορφές· ἡ διεύρυνση τῶν διαθέσιμων ύλικῶν, πού ἔσπασε τά παλαιά ὅρια ἀνάμεσα στά εἶδη τέχνης, εἶναι μόνον ἐπακόλουθο τῆς ἱστορικῆς χειραφέτησης τῆς ἔννοιας τῆς μορφῆς στήν τέχνη. Ἐκεῖνοι πού βρίσκονται ἔξω ἀπό τήν τέχνη ὑπερτιμοῦν κατά πολύ αὐτή τή διεύρυνση. Οἱ καλλιτέχνες ἀντισταθμίζουν τίς ἀπορρίψεις ύλικῶν πού ἀπαιτεῖ ἀπό αὐτούς τόσο τό γοῦστο ὅσο καί ἡ στάθμη ἀνάπτυξης τοῦ ἴδιου τοῦ ύλικοῦ. Πολύ λίγα ἀπό τά γενικῶς διαθέσιμα ύλικά μποροῦν πράγματι νά χρησιμοποιηθοῦν χωρίς νά ἔλθουν σέ σύγκρουση μέ τή στάθμη ἀνάπτυξης τοῦ πνεύματος. Τό ύλικό δέν εἶναι ποτέ φυσικό, ἀκόμη καί ὅταν οἱ καλλιτέχνες ἔχουν αὐτή τήν ἐντύπωση, ἀλλά ἔχει πάντοτε ἀπολύτως ἱστορικό χαρακτήρα. Ἡ δῆθεν κυριαρχική θέση τους εἶναι ἀποτέλεσμα τῆς ἀνατροπῆς κάθε εἶδους καλλιτεχνικῆς ὄντολογίας, καί αὐτή ἡ ἀνατροπή προσβάλλει μέ τή σειρά της τά ύλικά, τά ὁποῖα ἐξαρτῶνται ἀπό τίς ἀλλαγές στήν τεχνική ὅσο καί αὐτή ἀπό τά ύλικά πού ἐπεξεργάζεται. Εἶναι ὀλοφάνερο λόγου χάρη ὅτι ὁ συνθέτης πού δουλεύει μέ τονικό ύλικό τό ἀντλεῖ ἀπό τήν παράδοση. Ἄν ὅμως, λαμβάνοντας μιά κριτική θέση ἀπέναντί του,

χρησιμοποιεί αυτόνομο ύλικό: ἀπαλλαγμένο ἐντελῶς ἀπό ἔννοιες ὅπως συμφωνία καί διαφωνία, τρίφωνη συγχορδία, διατονική, μέσα στήν ἄρνηση περιέχεται τό ἀντικείμενο τῆς ἄρνησης. Τέτοια μορφώματα μιλοῦν δυνάμει τῶν ταμποῦ πού ἀκτινοβολοῦν· τό φανερώνουν ὅταν ἐπιτρέπουν στόν ἑαυτό τους μιὰ τρίφωνη συγχορδία πού προκαλεῖ σόκ ἢ εἶναι ἐντελῶς παράταιρη. Ἐδῶ βρίσκεται ἡ ἀντικειμενική αἰτία τῆς μονοτονίας τῆς ριζικά μοντέρνας τέχνης, πού μέ τόση εὐχαρίστηση ἐπικρίνεται. Ἡ αὐστηρότητα τῆς νεώτερης ἐξέλιξης, πού τελικά ἐξοβελίζει ἀπό τό χειραφετημένο ύλικό τῶν ἔργων μουσικῆς καί ζωγραφικῆς καί τό τελευταῖο ἶχνος παραδοσιακοῦ καί ἀπορριπτόμενου ύλικοῦ ὑπακούει ἀκόμη πιό ἀπαρέγκλιτα στήν ἱστορική τάση, καλλιεργώντας τήν αὐταπάτη ὅτι τό χωρίς ιδιότητες ύλικό εἶναι ἓνα καθαρό δεδομένο. Ἡ ἀφαίρεση τῶν ιδιοτήτων τοῦ ύλικοῦ, ἐπιφανειακά μιὰ ἀποϊστοριοποίηση, συνιστᾷ μέ τή σειρά της τήν ἱστορική τάση τοῦ ύλικοῦ ὡς τάση τοῦ ὑποκειμενικοῦ Λόγου. Τά ὅριά της χαράσσονται ἀπό τό γεγονός ὅτι ἀφήνει στό ύλικό τά ἱστορικά του χαρακτηριστικά.

Δέν θά ἔπρεπε νά ἀπομακρύνεται μέ ἀναντίρρητο τρόπο ἀπό τήν ἔννοια τοῦ ύλικοῦ αὐτό πού στήν παλαιότερη ὁρολογία ἀποκαλεῖται θεματικό ύλικό ἢ ὕλη (Stoff) καί στόν Hegel ἀντικείμενα ἢ θέματα (Sujets). Ἐνῶ ἡ ἔννοια τοῦ θεματικοῦ ύλικοῦ ἐξακολουθεῖ νά ὑπάρχει μέσα στήν τέχνη, ὡς κάτι ἄμεσο, κάτι πού λαμβάνεται ἀπό τήν ἐξωτερική πραγματικότητα καί πρέπει νά γίνει ἀντικείμενο ἐπεξεργασίας, ἀπό τόν Καντίνσκυ, τόν Proust καί τόν Joyce καί ἐξῆς χάνει ὅλο καί πιό πολύ τή σημασία του. Παράλληλα μέ τήν κριτική τῶν ἑτερογενῶν δεδομένων, αὐτῶν πού δέν μποροῦν νά ἀφομοιωθοῦν αἰσθητικά, ἐπιτείνεται ἡ δυσφορία πού προκαλοῦν τά λεγόμενα μεγάλα θέματα, στά ὁποῖα ὁ Hegel καί ὁ Kierkegaard, πρόσφατα μάλιστα καί μερικοί θεωρητικοί καί δραματουργοί πού ἀνήκουν στόν μαρξισμό, ἀποδίδουν τόσο μεγάλη βαρύτητα. Ἡ ἰδέα ὅτι τά ἔργα πού καταπιάνονται μέ ὁποιαδήποτε ὑπέροχα γεγονότα, ἡ αἴγλη τῶν ὁποίων συνήθως εἶναι ἀπλῶς προῖόν ἰδεολογίας, μιᾶς στάσης πού ὑποκλίνεται μπροστά στήν ἐξουσία καί τή μεγαλοσύνη, ἀποκτοῦν γι' αὐτόν τόν λόγο ἰδιαίτερη ἀξία ἔχει διαψευσθεῖ ἀπό τή στιγμή πού ὁ Van Gogh ζωγράφισε μιὰ καρέκλα ἢ μερικούς ἡλίανθους μέ τέτοιο τρόπο, πού στοὺς πίνακες μαίνεται ἡ θύελλα ὅλων τῶν συγκινήσεων μέ τίς ὁποῖες

πρώτη φορά ή έμπειρία του ατόμου της εποχής του κατέγραφε την ιστορική καταστροφή. Αφότου αυτό έγινε φανερό, θά μπορούσε κανείς νά δείξει καί πάνω στην παλαιότερη τέχνη πόσο λίγο ή αυθεντικότητά της εξαρτάται από την ψεύτικη ή άκόμη καί από την πραγματική σημασία καί βαρύτητα των αντικειμένων της. Τί είναι πραγματικά σημαντικό στό *Delft* του Vermeer; Δέν έχει μεγαλύτερη άξία, σύμφωνα μέ τά λόγια του Kgaus, ένα καλοζωγραφισμένο ρεϊθρο της όδοϋ από ένα κακοζωγραφισμένο παλάτι; «Από μιά σειρά ασύνδετων γεγονότων... τό πιο φωτεινό μάτι χτίζει έναν κόσμο μέ προοπτικές, θυμικές διαθέσεις, κλονισμούς, καί ή ποίηση για την “πίσω σκάλα”^{61δ} γίνεται μιά ποίηση της “πίσω σκάλας”, την όποία μπορεί νά καταδικάσει μόνον εκείνη ή επίσημη άμβλύνοια πού προτιμά τό κακοζωγραφισμένο παλάτι από τό καλοζωγραφισμένο ρεϊθρο».⁶² Η έγελιανή αισθητική του περιεχομένου, ως αισθητική των θεματικών υλικών, υπογραμμίζει, στό ίδιο πνεύμα όπως πολλές ιδέες του, μέ μή διαλεκτικό τρόπο την αντικειμενοποίηση της τέχνης μέσω της ώμης σχέσης της μέ αντικείμενα. Στην πραγματικότητα ή αισθητική του Hegel απορρίπτει τό μιμητικό στοιχείο. Στόν γερμανικό ιδεαλισμό ή στροφή προς τό αντικείμενο συνδεόταν πάντοτε μέ μιά άπειρόκαλη στάση· τό πιο άκραίο παράδειγμα είναι μάλλον όσα γράφει για τή ζωγραφική μέ ιστορικά θέματα ό Schopenhauer στό τρίτο βιβλίο του έργου του *Ο κόσμος ως βούληση καί παράσταση*. Η ιδεαλιστική αιωνιότητα αποκαλύπτεται ως κίτς στην τέχνη: σέ αυτό παραδίδεται όποιος μένει προσκολλημένος στίς αναπαλλοτρίωτες κατηγορίες αυτής της αιωνιότητας. Ο Brecht δέν υπέκυπτε σέ τέτοιους πειρασμούς. Στό κείμενο για τίς «Πέντε δυσκολίες στό γράψιμο της αλήθειας» σημείωσε: «Λόγου χάρη είναι αλήθεια ότι οί καρέκλες έχουν επιφάνειες για νά καθόμαστε καί ότι ή βροχή πέφτει από πάνω προς τά κάτω. Πολλοί ποιητές γράφουν αλήθειες αυτού του είδους. Μοιάζουν μέ τούς ζωγράφους πού καλύπτουν τά τοιχώματα βυθιζόμενων πλοίων μέ εικόνες νεκρής φύσης. Η πρώτη μας δυσκολία δέν ύφίσταται γι’ αυτούς, καί όμως ή συνείδησή τους είναι ήρεμη. Χρωματίζουν τίς εικόνες τους χωρίς νά παρασύρονται ούτε από τούς ισχυρούς ούτε από τίς κραυγές των βιαζόμενων. Ο παραλογισμός της συμπεριφοράς τους προκαλεί μέσα τους μιά “βαθειά” απαισιοδοξία, πού την πουλούν σέ καλές τιμές καί πού κατά βάθος

δέν δικαιολογείται γι' αυτούς τούς δασκάλους και για τέτοιες πωλήσεις. Και δέν είναι κ'αν εύκολο νά αντιληφθῇ κανείς ὅτι οἱ ἀλήθειες τους εἶναι ὅπως αὐτές πού ἀναφέρονται σέ καρέκλες καί τή βροχή· συνήθως ἀκούγονται ἀλλιῶς, ὅπως οἱ ἀλήθειες γιά σημαντικά ζητήματα, διότι αὐτό πού ἐπιζητεῖ ἡ καλλιτεχνική διαμόρφωση εἶναι ἀκριβῶς νά προσδώσει σέ ἕνα πράγμα σημασία. Πρέπει νά προσέξει κανείς πολύ γιά νά διαπιστώσει ὅτι ἀπλῶς λένε: “Ἡ καρέκλα εἶναι καρέκλα” καί: “Κανένας δέν μπορεῖ νά ἐμποδίσει τή βροχή νά πέφτει πρὸς τά κάτω”». ⁶³ Ἐδῶ ὁ Brecht κάνει πλάκα. Μέ τό δίκιο του προκαλεῖ τήν ἐπίσημη πολιτιστική συνείδηση, πού ἔχει ἐνσωματώσει καί τήν καρέκλα τοῦ Van Gogh σάν νά ἦταν ἀπλῶς ἕνα ἐπιπλο. Ἄν ὅμως ἤθελε κανείς νά ἀναγάγει αὐτή τήν πλάκα σέ κανόνα, θά ἦταν ἀπλῶς ἐπαναστροφή. Οἱ φοβέρες δέν περνοῦν. Πραγματικά ἡ ζωγραφισμένη καρέκλα μπορεῖ νά εἶναι κάτι σπουδαῖο, ἐκτός ἂν προτιμᾷ κανείς νά ἀποφεύγει αὐτή παραφουσκωμένη λέξη. Στόν τρόπο ζωγραφίσματος μποροῦν νά κατασταλάξουν ἀσύγκριτα πιό βαθειές καί κοινωνικά σημαντικές ἐμπειρίες ἀπὸτι σέ πιστές προσωπογραφίες στρατηγῶν καί ἡρώων μιᾶς ἐπανάστασης. Ἀναδρομικά οἱ πίνακες αὐτοῦ τοῦ εἴδους μεταμορφώνονται στήν αἴθουσα τῶν κατόπτρων στά ἀνάκτορα τῶν Βερσαλλιῶν τοῦ 1871, ^{63α} ἀκόμη καί ἂν οἱ ἀπαθανατισμένοι σέ ἱστορικές πόζες στρατηγοί διοικοῦσαν ἐρυθρούς στρατούς πού καταλαμβάνουν χῶρες στίς ὁποῖες ἡ ἐπανάσταση δέν ἔγινε. Ἡ προβληματικότητα τῶν θεμάτων πού δανερίζονται τή βαρύτητά τους ἀπὸ τήν πραγματικότητα ἐπεκτείνεται καί στίς προθέσεις πού ἐνσωματώνονται στά ἔργα τέχνης. Οἱ προθέσεις μπορεῖ νά εἶναι ἕνα πνευματικό στοιχείο· ὅταν τοποθετοῦνται μέσα στό ἔργο, γίνονται ὑλικές ὅπως ὁ δήμαρχος τῆς Βασιλείας Meier. Αὐτό πού μπορεῖ νά πεῖ ἕνας καλλιτέχνης τό λέει μόνο – ὅπως γνώριζε πάλι ὁ Hegel – μέσω τῆς διαμόρφωσης τοῦ ἔργου καί ὄχι βάζοντάς την νά τό ἀνακοινώσει. Ἡ πιό μοιραία ἀπὸ τίς πηγές λαθῶν τῆς συμβατικῆς ἐρμηνείας καί κριτικῆς τῶν ἔργων τέχνης εἶναι ἡ σύγχυση τῆς πρόθεσης – αὐτοῦ πού ὁ καλλιτέχνης, ὅπως λένε ἔνθεν καί ἔνθεν, θέλει νά πεῖ – μέ τό νοηματικό περιεχόμενο. Ἀντιδρώντας σέ αὐτή τήν τάση, τό νοηματικό περιεχόμενο τείνει ὅλο καί πιό πολύ νά ἐγκατασταθεῖ σέ μιᾶ περιοχὴ πού δέν εἶναι κατειλημμένη ἀπὸ τίς ὑποκειμενικές προθέσεις τῶν καλλιτεχνῶν, ἐνῶ τὰ ἔργα πού προβάλλουν ἐπιδεικτικά

τήν πρόθεσή τους, είτε μέ τή μορφή τοῦ ἠθικοῦ διδάγματος (*fabula docet*) είτε ὡς φιλοσοφική θέση, δέν ἀφήνουν τό νοηματικό περιεχόμενο νά ἐξωτερικευθεῖ. Ἡ ἐπὶ κριση ἑνός ἔργου ὡς ὑπερβολικά στοχαστικοῦ δέν εἶναι μόνον ἰδεολογία, ἀλλά περιέχει καί μιᾷ ἀλήθεια: ὅτι εἶναι πολύ λίγο στοχαστικό, ὅτι ἀφήνει ἀβασάνιστα τήν ἴδια του τήν πρόθεση νά ἐπιδεικνύεται ἀπροκάλυπτα. Ἡ φιλολογική μέθοδος, πού φαντάζεται ὅτι διαπιστώνοντας τήν πρόθεση ἔχει συλλάβει μέ κάθε βεβαιότητα καί τό νοηματικό περιεχόμενο, αὐτοκαταδικάζεται στό ἴδιο της τό πλαίσιο, καθὼς ἐξάγει ὡς συμπέρασμα, μέ ταυτολογικό τρόπο, ἐκεῖνο πού ὁ ἴδιος ὁ καλλιτέχνης εἶχε βάλει ἐξαρχῆς μέσα στό ἔργο· ἡ κριτική βιβλιογραφία πάνω στό ἔργο τοῦ Thomas Mann προσφέρει τό πιό δυσάρεστο παράδειγμα. Πάντως ὑπάρχει μιᾷ, αὐθεντική ἀπό τή μεριά της, τάση στήν λογοτεχνία, πού προσφέρει ὑποστήριξη σέ αὐτή τή συνήθεια τῶν κριτικῶν: τό γεγονός ὅτι ἡ ἀπλοϊκή παραστατικότητα, μαζί μέ τόν ἀπατηλό της χαρακτήρα, ἔχει φθαρεῖ καί εἶναι πλέον ἀναξιόπιστη καί ὅτι ἡ λογοτεχνία δέν ἀποκρύπτει τό στοιχεῖο τοῦ στοχασμοῦ καί ἀναγκαστικά ἐνισχύει τή διάσταση τῆς ὑποκειμενικῆς πρόθεσης. Αὐτό προσφέρει στήν ξένη πρὸς τό πνεῦμα θεώρηση ἀνετα ὑποκατάστατα τοῦ πνεύματος. Καθῆκον τῶν ἔργων τέχνης εἶναι —ὅπως ἔχουν κάνει ἤδη τά πιό μεγάλα ἔργα τῆς μοντέρνας τέχνης— νά ἐνσωματώνουν στή δομή τους τή στοχαστική αὐτοαναφορά μέσω ἑνός δεύτερου στοχασμοῦ ἀντί νά τήν ἀνέχονται σάν πλεόνασμα θεματικοῦ ὕλικου.

“Ὅσο καί ἂν ἡ πρόθεση τῶν ἔργων τέχνης δέν ταυτίζεται μέ τό νοηματικό τους περιεχόμενο —ἀρκεῖ νά λάβουμε ὑπόψη ὅτι γιά καμμιά πρόθεση, ὅσο καθαρά καί ἂν φωτισθεῖ καί ἀναδειχθεῖ, δέν ὑπάρχει ἡ ἐγγύηση ὅτι θά πραγματοποιηθεῖ μέσα στό ἔργο—, μόνον μιᾷ στενοκέφαλη αὐστηρότητα θά μπορούσε νά τήν ἀποκλείσει ἀπό τίς γραμμές τοῦ ἔργου. Στή διαλεκτική ἀνάμεσα στόν μιμητικό πόλο τῶν ἔργων τέχνης καί τή μέθεξή τους στόν διαφωτισμό οἱ προθέσεις ἔχουν τή δική τους θέση: ὄχι μόνον ὡς ὑποκειμενική κινητήρια καί ὀργανωτική δύναμη, πού στή συνέχεια ἐξαφανίζεται μέσα στό ἔργο, ἀλλά στήν ἀντικειμενική ὑπόσταση τοῦ ἴδιου τοῦ μορφώματος. Τό γεγονός ὅτι τό ἔργο τέχνης δέν μπορεῖ νά ἐπιτύχει τήν

απόλυτη ισορροπία, τήν αδιαφορία μεταξύ τῶν στοιχείων του, ἐξα-
 σφαλίζει στίς προθέσεις, ὅπως καί στά ἄλλα στοιχεῖα, τήν αὐτονο-
 μία τῆς μερικότητας· θά ἔπρεπε νά ἀγνοήσει κανείς, γιά χάρη τῆς
 ἀποδεικτέας πρότασης, τή σύσταση σημαντικῶν ἔργων τέχνης γιά
 νά μήν παραδεχθεῖ ὅτι ἡ σημασία τους, ἂν καί ὑπόκειται σέ ιστορι-
 κές μεταβολές, σχετίζεται μέ τήν πρόθεση. Ἄν τό ὑλικό εἶναι μέσα
 στό ἔργο ὄντως ἡ ἀντίσταση κατά τῆς σκέτης ταυτότητας, ἡ διαδι-
 κασία μέσα στά ἴδια εἶναι οὐσιαστικά ἡ δυναμική ἀνάμεσα στό ὑλι-
 κό καί τήν πρόθεση. Χωρίς αὐτή τήν πρόθεση, τήν ἐνύπαρκτη μορ-
 φή τῆς ταυτιστικῆς ἀρχῆς, δέν θά ὑπῆρχε ἡ μορφή, ὅπως ἄλλωστε
 καί χωρίς τίς μιμητικές παρορμήσεις. Τό πλεόνασμα τῶν προθέσε-
 ων δείχνει ὅτι ἡ ἀντικειμενικότητα τῶν ἔργων δέν μπορεῖ νά ἀνα-
 χθεῖ ἀπλῶς στή μίμηση. Ἀντικειμενικός φορέας τῶν προθέσεων μέ-
 σα στά ἔργα εἶναι τό νόημά τους. Αὐτός συνθέτει τίς προθέσεις κά-
 θε ἔργου σέ ἓνα ὅλον. Ὅσο προβληματικό καί ἂν εἶναι τό στοιχεῖο
 τοῦ νοήματος καί παρά τό γεγονός ὅτι ὀλοφάνερα δέν εἶναι ἀπο-
 φασιστικός παράγων, διατηρεῖ ἐντούτοις τή βαρύτητά του. Τό νόη-
 μα τῆς *Ἰφιγένειας ἐν Ταύροις* τοῦ Goethe εἶναι ἡ ἀνθρωπιά. Ἄν
 αὐτή ἡ ἀνθρωπιά ἦταν ἀπλῶς ἐπιδιωκόμενη, κάτι ἀφηρημένα ἐννο-
 ούμενο ἀπό τό ποιητικό ὑποκείμενο, μιά ἀποφθεγματική ρήση
 ὅπως στόν Schiller, σύμφωνα μέ τά λόγια τοῦ Hegel, τότε θά ἦταν
 πραγματικά ἀδιάφορη γιά τό ἔργο. Καθώς ὅμως, μέσω τῆς γλώσ-
 σας, γίνεται ἡ ἴδια μιμητική καί αὐτοαπεμπολεῖται στό μή ἐννοιο-
 λογικό στοιχεῖο, χωρίς βέβαια νά θυσιάζει τόν ἐννοιολογικό της
 χαρακτήρα, δημιουργεῖ μιά γόνιμη ἔνταση ἀνάμεσα στήν ἴδια καί
 τό νοηματικό περιεχόμενο, τό ἴδιό τό ποίημα. Τό νόημα ἑνός ποιή-
 ματος ὅπως τό «*Claire de lune*» τοῦ Verlaine δέν μπορεῖ νά ἐξακρι-
 βωθεῖ ὡς δηλωνόμενο· παραταῦτα ξεπερνᾷ τό πλαίσιο τῶν ἀπαρά-
 μιλλα εὐχων στίχων. Ἡ αἰσθησιακότητα στό ποίημα εἶναι ἐπίσης
 πρόθεση: ἡ εὐτυχία καί ἡ λύση, πού συνοδεύουν τή σεξουαλικότητα
 ὅταν αὐτή βυθίζεται στόν ἑαυτό της καί ἀρνεῖται τό πνεῦμα ὡς
 ἀσκητικό, εἶναι τό νοηματικό περιεχόμενο· ἡ ἰδέα τῆς ἐξωνοημα-
 τικῆς αἰσθησιακότητας (*sinnferne Sinnlichkeit*), καθὼς παρουσιάζε-
 ται ἄσπιλη, εἶναι τό νόημα (*Sinn*). Σέ αὐτό τό χαρακτηριστικό, πού
 εἶναι τό κεντρικό γνώρισμα ὀλόκληρης τῆς γαλλικῆς τέχνης στά τέ-
 λη τοῦ δέκατου ἑνατου καί στίς ἀρχές τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα, μαζί καί
 τοῦ Debussy, κρύβεται τό δυναμικό τῆς ριζοσπαστικῆς νεωτερικό-

τητας, ἐνῶ δὲν λείπουν οὔτε οἱ ἱστορικοὶ συνδετικοὶ κρίκοι. Ἐφετηρία τῆς κριτικῆς, ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ἂν καὶ ὅχι ὁ τελικός της στόχος (Telos), εἶναι τὸ ἐρώτημα ἂν ἡ πρόθεση ἀντικειμενοποιεῖται στό ποίημα· τὰ ρήγματα ἀνάμεσα στὴν πρόθεση καὶ τὸ τελικὸ ἀποτέλεσμα, πού δὲν λείπουν ἴσως ποτέ ἀπὸ ἓνα ἔργο μοντέρνας τέχνης, εἶναι ἐξίσου κρυπτογραφήματα τοῦ νοηματικοῦ του περιεχομένου ὅπως καὶ τὸ τελικὸ ἀποτέλεσμα. Ἡ ἀνώτερη κριτικὴ ὁμως, πού ἐκτιμᾷ τὴν ἀλήθεια ἢ ἀναλήθεια τοῦ νοηματικοῦ περιεχομένου γίνεται συχνά ἐσωτερικὴ κριτικὴ ὅταν ἔρχεται νὰ γνωρίσει τὴ σχέση μεταξύ τῆς πρόθεσης καὶ τοῦ ἴδιου τοῦ ποιητικοῦ, ζωγραφικοῦ ἢ μουσικοῦ ἀποτελέσματος. Ἡ πρόθεση δὲν ἀποτυγχάνει πάντοτε λόγω τῆς ἀδυναμίας τῆς ὑποκειμενικῆς διαμόρφωσης. Ἡ ἀναλήθεια τῆς πρόθεσης χαλάει τὰ σχέδια τοῦ ἀντικειμενικοῦ περιεχομένου ἀλήθειας. Ἄν αὐτὸ πού ὀφείλει νὰ εἶναι περιεχόμενο ἀλήθειας εἶναι τελικὰ ἀναληθές, ματαιώνει τὴν ἐσωτερικὴ συνοχή. Μιά τέτοια ἀναλήθεια εἶναι συνήθως διαμεσολαβημένη ἀπὸ τὴν ἀναλήθεια τῆς πρόθεσης: στό πιό ὑψηλὸ μορφολογικὸ ἐπίπεδο εἶναι ἡ «περίπτωση Wagner».^{63β} – Σύμφωνα μέ τὴν παράδοση τῆς αἰσθητικῆς καὶ ἑνὸς μεγάλου μέρους τῆς παραδοσιακῆς τέχνης ἡ ὁλότητα ἑνὸς ἔργου τέχνης ὀριζόταν ὡς νοηματικὸ πλέγμα συναρτήσεων. Ἡ ἀλληλεπίδραση τοῦ ὅλου καὶ τῶν μερῶν ὑποτίθεται ὅτι ἔκανε τὸ ἔργο πλήρες νοήματος, ἔτσι πού ἡ πεμπτουσία αὐτοῦ τοῦ νοήματος συνέπιπτε μέ τὸ μεταφυσικὸ περιεχόμενο. Ἐπειδὴ αὐτὸ πού συγκροτοῦσε τὸ νοηματικὸ πλέγμα ἦταν οἱ συναρτήσεις μεταξύ τῶν συστατικῶν στοιχείων καὶ ὅχι ὁποιαδήποτε ξεκομμένα αἰσθητὰ δεδομένα, μποροῦσε κανεὶς κατ' αὐτὰ νὰ κατονομάσει ὡς κάτι ἀπὸ ἐκεῖνο πού δικαίως ἀποκαλεῖται πνεῦμα τῶν ἔργων τέχνης. Ἡ ἰδέα ὅτι ἡ πνευματικότητα ἑνὸς ἔργου τέχνης ταυτίζεται μέ τὴ μορφολογικὴ διάταξη, τὸν ἀστερισμὸ τῶν στοιχείων του, δὲν κάνει ἀπλῶς καλὴ ἐντύπωση, ἀλλὰ περιέχει περισσότερη ἀλήθεια ἀπὸ κάθε χονδροειδῇ μετατροπῇ τοῦ πνεύματος καὶ τοῦ νοηματικοῦ περιεχομένου τῶν ἔργων σὲ πράγμα καὶ θεματικὸ ὑλικό. Στὴ δημιουργία ἑνὸς τέτοιου νοήματος συμβάλλουν ἔμμεσα ἢ ἄμεσα ὅλα τὰ φαινόμενα, χωρὶς νὰ ἔχουν κατ' ἀνάγκη ὅλα τὸ ἴδιο βάρος. Ἡ διαφοροποίηση τῶν βαρῶν ἦταν ἓνα ἀπὸ τὰ πιό ἀποτελεσματικὰ μέσα ἄρθρωσης: λόγου χάρις ἡ διάκριση μεταξύ ἑνὸς κύριου γεγονότος ὡς θέσης καὶ τῶν μεταβατικῶν γεγονότων, γενικὰ μεταξύ τοῦ οὐσιώδους καὶ

τῶν συμβεβηκότων, τῶν τυχαίων καί ἐπουσιωδῶν γνωρισμάτων, πού εἶναι ἄλλοτε λιγότερο καί ἄλλοτε περισσότερο ἀπαραίτητα. Τέτοιες διαφοροποιήσεις γίνονταν κυρίως βάσει πάγιων σχημάτων στήν παραδοσιακή τέχνη. Μέ τήν κριτική αὐτῶν τῶν σχημάτων ἔγιναν προβληματικές: ἡ τέχνη τείνει πρὸς μεθόδους στίς ὁποῖες ὅλα τὰ συμβαίνοντα βρίσκονται σέ ἴση ἀπόσταση ἀπὸ τὸ κέντρο,⁶³⁷ ὅπου καθετί τυχαῖο-ἐπουσιῶδες κινεῖ τήν ὑπόψια ὅτι εἶναι περιττό στολίδι, διακοσμητικό. Αὐτό συνιστᾷ μία ἀπὸ τίς μεγαλύτερες δυσκολίες ἄρθρωσης στή μοντέρνα τέχνη. Ἡ ἀδιάκοπη αὐτοκριτική τῆς τέχνης, ἡ ἐπιταγή μιᾶς διαμόρφωσης χωρίς περιττό ἔρμα, φαίνεται πὼς ταυτόχρονα δημιουργεῖ ἐμπόδια στή διαμόρφωση καί εὐνοεῖ τὸ στοιχεῖο τοῦ χάους, πού ἐλλοχεύει μέσα σέ κάθε τέχνη ὡς προϋπόθεσή της. Ἡ κρίση τῶν δυνατοτήτων διαφοροποίησης συνεπάγεται συχνά, ἀκόμη καί σέ ἔργα τοῦ πιό ὑψηλοῦ μορφολογικοῦ ἐπιπέδου, ἀδιαφοροποίητα ἀποτελέσματα. Σχεδόν ὅλες οἱ προσπάθειες ἀποτροπῆς αὐτῶν τῶν συνεπαγωγῶν εἶναι ὑποχρεωμένες νά καταφεύγουν, συχνά μέ λανθάνοντα τρόπο, σέ δάνεια ἀπὸ τὸ ἀπόθεμα πάγιων κανόνων, στό ὁποῖο ἐναντιώνονται: καί σέ αὐτό τὸ σημεῖο μεταξύ ἄλλων ἢ πλήρης κατοχή καί γνώση τοῦ ὕλικου συγκλίνει μέ τήν κίνηση πρὸς τὸ διάχυτο καί ἀδιαφοροποίητο.

Ἡ μεγαλοπρεπής καί παράδοξη διατύπωση τοῦ Kant, ὅτι τὰ ἔργα τέχνης εἶναι «χωρίς σκοπό», δηλαδή ἀποχωρισμένη ἀπὸ τήν ἐμπειρική πραγματικότητα, καί δέν εἶναι προορισμένα νά ὠφελοῦν τήν αὐτοσυντήρηση καί τή ζωή, δέν μᾶς ἐπιτρέπει νά ἀποκαλοῦμε τὸ νόημα τῶν ἔργων σκοπὸ τους παρὰ τή συγγένειά του μέ τήν ἐσωτερική τελεολογία τους. Ὅμως γιὰ τὰ ἔργα τέχνης γίνεται ὅλο καί πιό δύσκολο νά συγκροτηθοῦν ὡς νοηματικό πλέγμα συναρτήσεων. Καί σέ αὐτὴ τὴ δυσκολία ἀπαντοῦν τελικά μέ τήν ἀποκήρυξη αὐτῆς τῆς ιδέας. Ὅσο πιό πολύ ἡ χειραφέτηση τοῦ ὑποκειμένου κατέστρεφε τίς ἀντιλήψεις μιᾶς προκαθορισμένης τάξης πραγμάτων πού προσέδιδε νόημα, τόσο πιό προβληματική γινόταν ἡ ἔννοια τοῦ νοήματος, θεωρούμενη πλέον ὡς καταφύγιο τῆς ξεθωριασμένης θεολογίας. Ἦδη πρὶν ἀπὸ τὸ Ἄουσβιτς οἱ ἱστορικές ἐμπειρίες ἔδειχναν ὅτι ἦταν καταφατικό ψέμα νά ἀποδίδει κανεὶς στή ζωὴ ὁποιοδήποτε θετικό νόημα. Αὐτό ἔχει συνέπειες πού προεκτείνονται καί μέσα στή μορφὴ τῶν ἔργων τέχνης. Ὅταν δέν ἔχουν κανένα σημεῖο στήν ἐξωκαλλιτεχνική πραγματικότητα στό

όποιο θά μπορούσαν νά στηριχθoύν χωρίς ψευδή συνείδηση, τότε αυτό πού τούς λείπει, τό νόημα, δέν θά μπορούσε νά τό θέσει καμιά υποκειμενική πράξη. Έχει διαγραφεί από τήν τάση υποκειμενοποίησης στήν τέχνη, πού δέν εἶναι ἓνα ατύχημα στήν ἱστορία τοῦ πνεύματος, ἀλλά ανταποκρίνεται στή στάθμη τῆς ἀλήθειας. Ὁ κριτικός στοχασμός, πού ἐνυπάρχει σέ κάθε ἔργο τέχνης, καλλιεργεί καί ὀξύνει τήν ἀποστροφή γιά ὅλα τά στοιχεῖα του πού ἐπικυρώνουν παραδοσιακά τό νόημα· αυτό ὁμως τά κάνει νά ἀποστρέφονται τό ἐνύπαρκτο νόημά τους καί τίς νοηματοδοτικές κατηγορίες, διότι τό νόημα πού μέ τή σύνθεσή του ἀντιπροσωπεύει τό ἔργο τέχνης δέν μπορεῖ νά εἶναι ἀπλῶς ἓνα δικό του προϊόν, ἡ πεμπουσία του. Ἐνῶ τό ἀντιπροσωπεύει ἡ ὁλότητα τοῦ ἔργου καί τό παράγει αἰσθητικά, ταυτόχρονα τό ἀναπαράγει. Εἶναι νόμιμο μέσα στήν ὁλότητα τοῦ ἔργου μόνον ἐφόσον εἶναι κάτι περισσότερο ἀπό τό δικό της νόημα. Καθώς τά ἔργα τέχνης ὅλο καί πῶς αὐστηρά ἐλέγχουν μέ τό σφυρί τό νοηματοδοτικό πλαίσιο, στρέφονται ἐναντίον του καί γενικά ἐναντίον τοῦ νοήματος. Ἡ ἀσυνείδητη ἐργασία τῆς καλλιτεχνικῆς ἰδιοφυΐας προκειμένου νά δώσει στό ἔργο νόημα ἀναιρεῖ τό νόημα ὡς κάτι οὐσιῶδες καί ὡς σταθερό θεμέλιο. Ἡ πρωτοποριακή παραγωγή τῶν τελευταίων δεκαετιῶν συνειδητοποίησε αὐτή τήν κατάσταση πραγμάτων, τήν ἔκανε θέμα της καί τήν ἐνέταξε στή δομή τῶν ἔργων. Εἶναι εὐκολο νά ἀποδειχθεῖ ὅτι ὁ πρόσφατος νεοντανταϊσμός εἶναι πολιτικά ἀβάσιμος καί νά ἀπορριφθεῖ ἐπειδή δέν ἔχει οὔτε νόημα οὔτε σκοπό, ὑπό τή διπλή ἔννοια αὐτῶν τῶν ὁρων. Ξεχνᾷ κανεῖς ὅτι τά προϊόντα αὐτῆς τῆς τάσης παρουσιάζουν αυτό πού ἀπέγινε τό νόημα χωρίς νά λαμβάνουν ὑπόψη οὔτε τόν ἑαυτό τους, τό γεγονός ὅτι εἶναι ἔργα τέχνης. Τό ἔργο τοῦ Beckett προϋποθέτει τρόπον τινά ἤδη ὡς αὐτονόητη τήν ἐμπειρία αὐτῆς τῆς κατάστασης πραγμάτων, ἀλλά προχωρεῖ πέρα ἀπό τήν ἀφηρημένη ἄρνηση τοῦ νοήματος καθόσον μέ τή σύστασή του μεταφέρει αὐτή τή διαδικασία μέσα στίς παραδοσιακές κατηγορίες τῆς τέχνης, τίς ἀναιρεῖ μέ συγκεκριμένο τρόπο καί ἀπό τό τίποτε συνάγει ἄλλες. Ἡ ξαφνική μεταβολή πού ἐπέρχεται ἔτσι δέν εἶναι ἀσφαλῶς τοῦ τύπου μιᾶς θεολογίας πού αἰσθάνεται ἤδη ἀνακούφιση ὅταν ἀπλῶς καί μόνο γίνεται λόγος γιά τήν ὑπόθεσή της, ὅπως καί ἂν ἀποφαίνονται οἱ κρίνοντες, λές καί στό τέλος τοῦ τοῦνελ πού παριστάνει τή μετα-

φυσική απουσία νοήματος, τόν κόσμο ως κόλαση, θά φανεί τό φῶς· ὁ Günther Anders εἶχε δίκιο ὅταν ὑποστήριζε τόν Beckett στρεφόμενος ἐναντίον ἐκείνων πού τό «μαγειρεύουν» γιά λογαριασμό τους.⁶⁴ Τά θεατρικά ἔργα τοῦ Beckett εἶναι παράλογα ὄχι λόγῳ ἀπουσίας ὁποιουδήποτε νοήματος —διότι τότε θά ἦταν ἀνάξια λόγου—, ἀλλά ὡς ἀκροαματική διαδικασία μέ θέμα τό νόημα. Θέτουν ἐπί τάπητος τήν ἱστορία του. Στό ἔργο του κυριαρχεῖ ἡ ἔμμονη ἰδέα ἐνός θετικοῦ τίποτε καθώς καί μιᾶς ἀπουσίας νοήματος πού προέκυψε ἱστορικά καί κατά συνέπεια εἶναι τρόπον τινά ὁ μισθός τοῦ ἀνθρώπου, τό ὁποῖο ὅμως δέν μπορεῖ νά διεκδικεῖ θεωρώντας τον ὡς θετικό νόημα. Παραταῦτα ἀποκτᾷ αἰσθητικό νόημα ἡ χειραφέτηση τῶν ἔργων τέχνης ἀπό τό νόημά τους, ὅταν πραγματοποιεῖται στό αἰσθητικό νόημα: ἀκριβῶς ἐπειδή τό αἰσθητικό νόημα δέν εἶναι ταυτόσημο μέ τό θεολογικό. Τά ἔργα τέχνης πού ἀπαλλάσσονται ἀπό τήν ἐπίφαση νοήματος δέν χάνουν αὐτομάτως τή γλωσσοειδή τους ιδιότητα. Παρουσιάζουν ὡς νόημά τους τήν ἀπουσία νοήματος, μέ τήν ἴδια βεβαιότητα ὅπως τά παραδοσιακά ἔργα τό δικό τους θετικό νόημα. Ἡ τέχνη καταφέρει σήμερα μέ τή συνεπῆ ἄρνηση τοῦ νοήματος νά δικαιώνει τά αἰτήματα πού ὡς ἀξιώματα συγκροτοῦσαν ἄλλοτε τό νόημα τῶν ἔργων. Γιαυτό λοιπόν τά ἔργα τοῦ πιό ὑψηλοῦ μορφολογικοῦ ἐπιπέδου, πού δέν ἔχουν νόημα ἢ κινουῦνται ἔξω ἀπό κάθε νόημα, εἶναι κάτι περισσότερο ἀπό ἔργα χωρίς νόημα, ἀφοῦ τό πνευματικό ἢ νοηματικό τους περιεχόμενο αὐξάνεται μέ τήν ἄρνηση τοῦ νοήματος. Ἡ συνέπεια μέ τήν ὁποία ἕνα ἔργο ἀρνεῖται τό νόημα ὑποχρεώνει τό ἔργο νά ἔχει τήν ἴδια πυκνότητα καί ἐσωτερική ἐνότητα ἢ ὁποία ἄλλοτε φάνεωρε τό νόημα. Τά ἔργα τέχνης, ἀκόμη καί χωρίς τή θέλησή τους, γίνονται νοηματικά πλαίσια καθόσον ἀρνοῦνται τό νόημα. Ἐνῶ ἡ κρίση τοῦ νοήματος ἔχει τίς ρίζες της σέ ἕνα εὐρύτερο πρόβλημα κάθε τέχνης, ὅτι κανένα ἔργο δέν ἱκανοποιεῖ τό κριτήριο τῆς ὀρθολογικότητας, ὁ στοχασμός δέν μπορεῖ νά ἀποσιωπήσει τό ἐρώτημα μήπως ἡ τέχνη μέ τήν καταστροφή τοῦ νοήματος ἔξωθεῖται στούς κόλπους τῆς ἐκπραγματισμένης συνείδησης, τοῦ θετικισμοῦ, ἀκριβῶς ἐκεῖνο πού ἡ καθημερινή συνείδηση θεωρεῖ παράλογο. Ἀλλά τό κατώφλι μεταξύ τῆς αὐθεντικῆς τέχνης, ἢ ὁποία ἀναλαμβάνει τήν εὐθύνη γιά τήν κρίση τοῦ νοήματος, καί μιᾶς παραιτημένης, πού ἀποτελεῖται ἀπό προτάσεις πρωτοκόλλου ὑπό τήν κυριο-

λεκτική και μεταφορική έννοια, είναι ότι στά σημαντικά έργα ή άρνηση του νοήματος εμφανίζεται με άρνητική μορφή, ενώ στά άλλα απεικονίζεται σκληροκέφαλα, θετικά. Τό καίριο ερώτημα είναι κατά πόσον στην άρνηση του νοήματος ένυπάρχει νόημα ή ή ίδια προσαρμόζεται στά δεδομένα· αν ή κρίση του νοήματος έχει γίνει αντικείμενο στοχασμού και ως τέτοια καθρεφτίζεται μέσα στό έργο ή παραμένει άμεση και κατά συνέπεια ξένη πρός τό υποκείμενο. Τέτοια χαρακτηριστικά φαινόμενα μπορούν νά είναι και όρισμένα μουσικά έργα όπως τό *Κοντσέρτο για πιάνο* του Cage, για τά όποια τό τυχαίο είναι αυστηρός νόμος και έτσι αποκτούν ένα είδος νοήματος: τήν έκφραση του τρόμου. Στόν Beckett πάντως επικρατεί μία παρωδία ένότητας τόπου, χρόνου και δράσης, μέ έντεχνα ένσωματωμένα και έξισορροπημένα έπεισόδια και μέ τήν καταστροφή ή όποία συνίσταται στό γεγονός ότι δέν έπέρχεται. Ένα από τά αινίγματα τής τέχνης, πού μαρτυρεί και τή δύναμη τής λογικότητάς τους, είναι ότι κάθε ριζική συνέπεια, ακόμη και ή λεγόμενη παράλογη, καταλήγει σέ ένα είδος νοήματος. Αυτό όμως δέν επιβεβαιώνει τόσο ότι αυτό τό είδος νοήματος είναι μεταφυσικά ουσιώδες, όπως συμβαίνει μέ κάθε πλήρως έπεξεργασμένο έργο, όσο μάλλον τόν φαινομενικό του χαρακτήρα: τελικά ό φαινομενικός χαρακτήρας τής τέχνης συνίσταται στό γεγονός ότι μέσα στή γενική άπουσία νοήματος δέν μπορεί νά ξεφύγει από τήν ύποβολή ενός νοήματος. Άλλά τά έργα τέχνης πού άρνούνται τό νόημα πρέπει νά είναι διαταραγμένα και στην ένότητά τους· αυτή είναι ή λειτουργία του μοντάζ, τό όποιο ύπογραμμίζοντας τήν άνομοιότητα μεταξύ των παράταιρων μερών άποκηρύσσει τήν ένότητα, ενώ ταυτόχρονα, ως μορφολογική άρχή, τήν έπιφέρει. Γνωστή είναι ή σχέση ανάμεσα στην τεχνική του μοντάζ και τή φωτογραφία. Η θέση πού άρμόζει στό μοντάζ είναι ό κινηματογράφος. Η άπότομη, άσυνεχής διαδοχή των σεκάνς, τό κόψιμο ως καλλιτεχνικό μέσον, θέλει νά ύπηρετεί προθέσεις χωρίς νά προσβάλλει εκείνη τήν άπουσία προθέσεων τής άπλής ύπαρξης πού επιδιώκει ό κινηματογράφος. Η άρχή του μοντάζ δέν είναι άσφαλώς ένα τέχνασμα ένσωμάτωσης τής φωτογραφίας και των παραγώγων της παρά τήν περιοριστική έξάρτησή της από τήν έμπειρική πραγματικότητα. Τό μοντάζ από μόνο του ξεπερνά τό πλαίσιο τής φωτογραφίας χωρίς νά επικυρώνει τήν υλικότητά της ως κανόνα: αὐτοδιόρθωση τής φω-

τογραφίας. Τό μοντάζ εμφανίσθηκε ως αντίθεση προς κάθε τέχνη φορτισμένη με διάθεση-ατμόσφαιρα, αρχικά μάλλον σέ αντίθεση προς τόν ιμπρεσιονισμό. Αὐτός διέλυε τὰ ἀντικείμενα σέ πολύ μικρά μέρη, ὡς στοιχεῖα ἀνασύνθεσης, τὰ ὅποια προέρχονταν κυρίως ἀπό τόν κύκλο τοῦ τεχνικοῦ πολιτισμοῦ ἢ τῶν ἀμαλγαμάτων του μέ τή φύση, γιά νά τὰ προσφέρει ἀρραγῇ στό δυναμικό συνεχές. Ἦθελε νά σώσει αἰσθητικά, στήν ἀπεικόνιση, ὅ,τι ἦταν ἀποξενωμένο καί ἑτερογενές. Ἀλλά ὅσο αὐξανόταν ἡ ὑπεροχή τῶν πεζῶν ὑλικῶν πραγμάτων ἀπέναντι στό ζωντανό ὑποκείμενο, τόσο λιγότερο ἀνθεκτική ἀποδεικνυόταν αὐτή ἡ ἀντίληψη: ἡ ὑποκειμενοποίηση τοῦ ἀντικειμενικοῦ κόσμου ὁδήγησε ξανά σέ ἕναν ρομαντισμό πού ἔγινε κατάφωρος ὄχι μόνο στό Jugendstil, ἀλλά καί στά ὄψιμα προϊόντα τοῦ αὐθεντικοῦ ιμπρεσιονισμοῦ. Ἐναντίον αὐτῆς τῆς ἀναστροφῆς διαμαρτυρήθηκε τό μοντάζ, μέ τὰ κολλημένα μέσα στίς εἰκόνες ἀποκόμματα ἐφημερίδων καί παρόμοια ἔνθετα, στά ἥρωικά χρόνια τοῦ κυβισμού. Ἡ φαινομενικότητα τῆς τέχνης, ἡ ἐντύπωση ὅτι μέ τή διαμόρφωση τῶν ἑτερογενῶν στοιχείων τοῦ ἐμπειρικοῦ κόσμου ἡ τέχνη συμφιλιώνεται μέ αὐτόν, ἔπρεπε νά διαλυθεῖ: τό ἔργο τέχνης δεχόταν στούς κόλπους του αὐτούσια, μή φαινομενικά θρύψαλα τῆς ἐμπειρικῆς πραγματικότητας καί ὁμολογώντας ἔτσι τό ρῆγμα μετέστρεφε τή λειτουργία του σέ παράγοντα αἰσθητικῆς ἐπίδρασης. Ἡ τέχνη θέλει νά παραδεχθεῖ ὅτι εἶναι ἀνίσχυρη ἀπέναντι στήν ὁλότητα τοῦ ὄψιμου καπιταλισμοῦ καί νά ἐγκαινιάσει τήν κατάργησή του. Τό μοντάζ εἶναι ἡ ἐνδοαισθητική συνθηκολόγηση τῆς τέχνης μέ τόν ἑτερογενῆ πρὸς αὐτή κόσμο. Ἡ ἄρνηση τῆς σύνθεσης γίνεται ἀρχή διαμόρφωσης, ἐνῶ τό μοντάζ προσανατολίζεται ἀσυνείδητα πρὸς μιά νομιναλιστική οὐτοπία: τὰ καθαρὰ δεδομένα νά μή διαμεσολαβοῦνται ἀπό τή μορφή ἢ ἀπό ἔννοιες καί ἔτσι, ἀναπόφευκτα, νά χάνουν τόν χαρακτήρα τῶν δεδομένων. Πρέπει νά παρουσιάζονται αὐτούσια, νά ἐπισημαίνονται μέ τή μέθοδο πού ἡ γνωσιολογία ἀποκαλεῖ δεικτική. Τό ἔργο τέχνης θέλει νά τὰ κάνει νά μιλήσουν μόνα τους μέσα ἀπό αὐτό. Ἐτσι ἡ τέχνη ἀρχίζει μιά δίκη κατά τοῦ ἔργου τέχνης ὡς νοηματικοῦ πλαισίου. Τά μονταρισμένα ἀπόβλητα, πρώτη φορά στήν ἱστορία τῆς τέχνης, ἀφήνουν ὁρατές οὐλές στό νόημα, καί αὐτό ἐντάσσει τό μοντάζ σέ ἕναν πολύ εὐρύτερο πλαίσιο. Ὁλη ἡ αἰσθητική νεωτερικότητα μετά τόν ιμπρεσιονισμό, ἀσφαλῶς καί οἱ ἐκδηλώσεις τοῦ ρι-

ζοσπαστικοῦ ἐξπρεσσιονισμοῦ, ἀποκηρύσσουν τή φαινομενικότητα ἑνός συνεχοῦς πού βασίζεται στήν ἐνότητα τῆς ὑποκειμενικῆς ἐμπειρίας, τό «ρεῦμα τῶν βιωμάτων». Τό πλέγμα τῶν νημάτων πού ἀλληοεμπλέκονται ὅπως σέ ἕναν ὄργανισμό διακόπτεται, ἡ πεποίθηση ὅτι συναρθρώνονται μέ ζωντανό τρόπο καταστρέφεται, ἐκτός ἂν αὐτή ἡ συναλληλία εἶναι τόσο πυκνή καί περίπλοκη, πού τό νόημα χάνεται μέσα στό σκοτάδι. Τό συμπλήρωμα σέ αὐτά ἀποτελεῖ ἡ αἰσθητική ἀρχή τῆς κατασκευῆς, ἡ ἀδυσώπητη πρωτοκαθεδρία τοῦ προσχεδιασμένου ὅλου ἔναντι τῶν λεπτομερειῶν καί τῆς συνάρτησής τους στή μικροδομή· ἀπό τήν ἄποψη τῆς μικροδομῆς ὅλη ἡ νεώτερη τέχνη θά μπορούσε νά ἀποκληθεῖ μοντάζ. Ἀσύνδετα μέρη ἀναγκάζονται ἀπό τήν ὑπερκείμενη ἀρχή τοῦ ὅλου νά συνυπάρξουν καί ἔτσι ἡ ὁλότητα, ἐπιβάλλοντας τή σύνδεση τῶν μερῶν πού λείπει, συνιστᾷ πάλι ἕνα φαινομενικό νοηματικό πλαίσιο. Σέ αὐτή τήν ἐπιβεβλημένη ἐνότητα ἀντιδροῦν διορθωτικά οἱ τάσεις τῶν λεπτομερειῶν, ἡ «ὀρμική ζωὴ τῶν ἡχων» ἢ τῶν χρωμάτων· στή μουσική εἶναι ὁ πόθος γιά ἁρμονία καί μελωδικότητα, γιά συμπληρωματική χρῆση ὅλων τῶν διαθέσιμων ἡχων τῆς χρωματικῆς κλίμακας. Πάντως αὐτή ἡ τάση ἀπορρέει ἐπίσης ἀπό τήν ὁλότητα τοῦ ὕλικου, τό φάσμα τῶν δυνατοτήτων, δηλαδή εἶναι μᾶλλον συνάρτηση τοῦ συστήματος παρά ὄντως αὐθόρμητη. Ἡ ἰδέα τοῦ μοντάζ καί τῆς ἀλληλένδετης μέ αὐτό τεχνολογικῆς κατασκευῆς δέν συμβιβάζεται μέ τήν ἰδέα τοῦ πλήρως ἐπεξεργασμένου ἔργου τέχνης, μέ τήν ὁποία ἄλλοτε πίστευε πώς εἶναι ταυτόσημη. Ἡ ἀρχή τοῦ μοντάζ, ὡς ἀντίδραση κατά τῆς πλαστῆς ὀργανικῆς ἐνότητας, ἀπέβλεπε στήν πρόκληση ἑνός σόκ. Μέ τήν ἀμβλυνση αὐτοῦ τοῦ σόκ τό μονταρισμένο μόρφωμα ξαναγίνεται ἀπλῶς οὐδέτερο, ἀδιάφορο προϊόν· αὐτή ἡ μέθοδος δέν εἶναι ἐπαρκής ὡς ἔναυσμα γιά τήν πρόκληση μιᾶς ἐπικοινωνίας μεταξύ τῆς αἰσθητικῆς καί τῆς ἐξωαισθητικῆς σφαίρας, τό ἐνδιαφέρον γιά τά μονταρισμένα μορφώματα ἀφορᾷ ἀπλῶς τήν ἱστορία τοῦ πολιτισμοῦ. Ὅταν τό μοντάζ ἐξυπηρετεῖ ἀπλῶς ἕναν σκοπό, ὅπως στόν ἐμπορικό κινηματογράφο, οἱ προθέσεις εἶναι φανερές καί ἐνοχλητικές. Ἡ κριτική τῆς ἀρχῆς τοῦ μοντάζ ἐπεκτείνεται στόν κονστρουκτιβισμό γενικά, μέσα στόν ὁποῖο αὐτή ἡ ἀρχή συγκαλύπτεται, ἀκριβῶς ἐπειδή ἡ κονστρουκτιβιστική διαμόρφωση γίνεται σέ βάρος τῶν ἐπιμέρους παρορμήσεων, σέ τελική ἀνάλυση σέ βάρος τοῦ μιμητικοῦ στοιχείου, καί ἔτσι

τό μόρφωμα κινδυνεύει νά ἀρχίσει πλέον νά κροταλίζει. Ἡ ἴδια ἡ «ἀντικειμενικότητα», ὡς ἐμμονή στά πράγματα, ὅπως αὐτή πού ἀντιπροσωπεύει ὁ κονστρουκτιβισμός στή μὴ σκόπιμη τέχνη, ὑπόκειται στήν κριτική τῆς φαινομενικότητας: αὐτό πού συμπεριφέρεται σάν νά προκύπτει ἀπὸ τὰ ἴδια τὰ πράγματα δέν εἶναι ὄντως «ἀντικειμενικό» καθόσον μέ τῇ διαμόρφωση περικόπτει τό διαμορφωνόμενο καί δέν τό ἀφήνει νά πάει ἐκεῖ ὅπου ἀπὸ μόνο του θά ἤθελε, ἐπικαλούμενη μιὰ ἀνύπαρκτη ἐγγενῇ σκοπιμότητα: ἀφήνει τὴν τελεολογία τῶν ἐπιμέρους στοιχείων νά ἀτροφήσει. Ἡ «ἀντικειμενικότητα» ἀποκαλύπτεται ὡς ἰδεολογία: ἡ καθαρὴ ἐνότητα χωρὶς περιττὰ ἀπόβλητα, τὴν ὁποία διεκδικεῖ γιὰ τὸν ἑαυτό του τό «ἀντικειμενικό» ἢ τεχνικό ἔργο τέχνης, δέν ἔχει ἐπιτευχθεῖ πραγματικά. Στὶς –πολύ μικρές– κοιλότητες ἀνάμεσα σέ ὅλα τὰ ἐπιμέρους στοιχεῖα τῶν κονστρουκτιβιστικῶν μορφωμάτων ἀποκαλύπτονται τὰ χάσματα τοῦ ἐνοποιημένου ἔργου, πού μοιάζουν μέ τὰ διιστάμενα συμφέροντα τῶν ἐπιμέρους κοινωνικῶν ομάδων ὑπὸ τὴν καταπίεση τῆς ὁλοκληρωτικῆς διοίκησης. Ἡ δυναμικὴ μεταξὺ τοῦ ὅλου καί τῶν μερῶν, μετὰ τὴν ἀποτυχία τῆς ὑπερκεείμενης ἀρχῆς, παραπέμπεται πίσω, στήν κατώτερη βαθμίδα, τίς παρορμήσεις τῶν λεπτομερειῶν, σύμφωνα μέ τό νομιναλιστικὸ καθεστῶς. Ἡ τέχνη σήμερα εἶναι νοητὴ μόνο χωρὶς μιὰ ὑπερκεείμενη γενικὴ καί σφετεριστικὴ ἀρχή. Ἡ ἀντιοργανικὴ πρακτικὴ τοῦ μοντάζ ἔχει τό ἀντίστοιχό της στὶς κηλίδες μέσα στά καθαρὰ ἐκφραστικά, ὀργανικά μορφώματα, τίς ὁποῖες δέν μπορεῖ κανεὶς νά σβήσει. Μιὰ ἀντινομία ἀποκτᾷ περίγραμμα. Ἔργα τέχνης σύμμετρα πρὸς τὴν αἰσθητικὴ ἐμπειρία θά ἦταν μεστὰ νοήματος ὑπὸ τὴν ἔννοια ὅτι τὰ ἐπιτηρεῖ μιὰ αἰσθητικὴ ἐπιταγή: αὐτό εἶναι σημαντικό, στό ἔργο τέχνης ὅλα εἶναι σημαντικά. Οἱ ἐξελίξεις πού προκλήθηκαν ἀπὸ αὐτό τό ἰδανικό ὁδηγοῦν πρὸς τὴν ἀντίθετη κατεύθυνση. Ὁ ἀπόλυτος καθορισμός, πού σημαίνει ὅτι ὅλα εἶναι σημαντικά καί ἐξίσου ἀπαραίτητα, ὅτι τίποτε δέν πρέπει νά μένει ἔξω ἀπὸ τό πλαίσιο, συγκλίνει, σύμφωνα μέ τὴν ἄποψη τοῦ György Ligeti, μέ τό ἀπολύτως τυχαῖο. Αὐτὴ ἡ ἐκτίμηση ὑπονομεύει τὴν ἴδια τὴν αἰσθητικὴ νομοτέλεια, πού πάντοτε ἔχει κάτι τεχνητό, κάτι πού μοιάζει μέ κανόνες παιγνιδιοῦ, κάτι τυχαῖο. Ἦδη ἀπὸ τίς ἀρχές τῶν νεώτερων χρόνων, ὀλοφάνερα στήν ὀλλανδικὴ ζωγραφικὴ τοῦ δέκατου ἑβδομοῦ αἰῶνα καί στό πρῶμο ἀγγλικὸ μυθιστόρημα, ἡ τέχνη περιλάμβανε

τυχαῖα στοιχεῖα ὅσον ἀφορᾷ τό τοπίο καί τή μοῖρα τῶν ἀνθρώπων, ὡς δεδομένα μιᾶς ζωῆς πού δέν μπορούσε νά κατασκευασθεῖ βάσει τῆς ἰδέας καί δέν ἐπιστεγαζόταν ἀπό μιᾶ θεία τάξη ὅπως στόν μεσαιῶνα, καί προσέδιδε σέ αὐτά τά τυχαῖα στοιχεῖα ἐλεύθερα ἓνα νόημα. Ἀλλά ἡ ἀντικειμενικότητα τοῦ ὑποκειμενικά προσδιδόμενου νοήματος, πού τόσο στήν ἀρχή ὅσο καί στή μακρά περίοδο ἀνόδου τῆς ἀστικῆς τάξης δέν φαινόταν προβληματική, ἀποδείχθηκε ἀδύνατη, ὥσπου καί τό ἴδιο τό νοηματικό πλαίσιο ἀποκάλυψε τόν τυχαῖο του χαρακτήρα, τόν ὁποῖο ἀποτόλμησε κάποτε νά κατονομάσει ἡ καλλιτεχνική διαμόρφωση. Ἡ ἐξέλιξη πού ὁδήγησε στήν ἄρνηση τοῦ νοήματος ἐπιβάλλει στό νόημα τό τίμημα πού τοῦ ἀξίζει. Ἐνῶ αὕτη ἡ ἄρνηση εἶναι ἀναπόφευκτη καί ἐμπεριέχει τήν ἀλήθεια της, δέν συνοδεύεται ἀπό μιᾶ ἀνάλογη ἀντικαλλιτεχνική διάθεση, ἀλλά ἀπό κάτι πενιχρό καί μηχανικό, πού ξαναστρέφει τήν ἐξέλιξη πρός τήν ἰδιωτική σφαῖρα. Αὕτη ἡ μετάβαση συμβαδίζει μέ τήν ἐξάλειψη τῆς αἰσθητικῆς ὑποκειμενικότητας βάσει τῆς ἴδιας της τῆς λογικῆς: πρέπει νά πληρώσει γιά τήν ἀναλήθεια πού παρήγαγε μέ τή μορφή τῆς αἰσθητικῆς φαινομενικότητας. Ἀκόμη καί ἡ λεγόμενη λογοτεχνία τοῦ παραλόγου συμμετέχει, ὅσον ἀφορᾷ τούς μεγαλύτερους ἐκπροσώπους της, στή διαλεκτική, καθόσον μέ τό τελεολογικά ὁργανωμένο της νοηματικό πλαίσιο ἀποφαίνεται ὅτι δέν ὑπάρχει νόημα καί ἔτσι, μέ τήν καθορισμένη ἄρνηση, διαφυλάσσει τήν κατηγορία τοῦ νοήματος. Αὐτό τό στοιχεῖο καθιστᾷ δυνατή καί ἀπαιτεῖ τήν ἐρμηνεία τῶν ἔργων της.

Μέ τήν κριτική τοῦ νοήματος δέν ἔχουν ἐξαφανισθεῖ χωρίς νά ἀφήσουν ἵχνη οἱ κατηγορίες πού συγγενεύουν μέ τήν ἐνότητα, οὔτε κᾶν ἡ ἔννοια τῆς ἁρμονίας. Ἡ καθορισμένη ἀντίθεση κάθε ἔργου τέχνης πρός τήν ἀπλή ἐμπειρική πραγματικότητα ἀπαιτεῖ τήν ἐσωτερική συνοχή του. Ἀλλιῶς θά εἰσχωρεῖ μέσα ἀπό τά κενά τῆς δομῆς, ὅπως στό μοντάζ, ἀταίριαστο καί δύσμορφο ἐκεῖνο πού τό ἔργο θέλει νά ἀποκλείσει. Αὐτό ἰσχύει γιά τήν παραδοσιακή ἔννοια τῆς ἁρμονίας. Ὅ,τι ἀπό αὕτη ἐπιζεῖ ἀκόμη μετοικεῖ, μέ τήν ἄρνηση τοῦ γαστρονομικοῦ στοιχείου, στήν κορυφή, τό ὅλον, ὅσο καί ἂν αὐτό δέν εἶναι πιά μιᾶ ὑπερκείμενη ἀρχή ἀπέναντι στίς λεπτομέρειες. Ἀκόμη καί ὅταν ἡ τέχνη ἀρνεῖται νά λάβει μιᾶ στάση οὐδέτερης καί ἀποστασιοποιημένης θεώρησης τοῦ κόσμου καί ἐπιμένει στήν πλήρη ἀσυμφωνία καί διαφωνία, αὐτά τά ἀντικονφορ-

μιστικά στοιχεία είναι για την ίδια συστατικά ένότητας· χωρίς την ένότητα αυτά δεν θα μπορούσαν καν να διαφωνούν. Ἀκόμη και ὅταν ἡ τέχνη ὑπακούει ἀνεπιφύλακτα στίς αὐθόρμητες ιδέες, ἡ ἀρχή τῆς ἁρμονίας, μεταμορφωμένη καὶ ἀγνώριστη, παίζει τὸν ρόλο τῆς, ἐπειδὴ αὐτές οἱ ἐμπνεύσεις πρέπει νὰ ἐφαρμόσουν ἢ νὰ δέσουν, ὅπως λένε οἱ καλλιτέχνες, ἀλλιῶς εἶναι ἄχρηστες· σέ αὐτή τὴ σκέψη ἐνυπάρχει τουλάχιστον ὡς σημεῖο φυγῆς ἡ ιδέα μιᾶς ὀργανωτικῆς παρέμβασης καὶ τῆς ἐπίτευξης μιᾶς συμφωνίας. Ἡ αἰσθητική ἐμπειρία, ὅπως ἐξάλλου καὶ ἡ θεωρητική, εἶναι ἐξοικειωμένη μέ τὴν ιδέα ὅτι οἱ ἐμπνεύσεις πού δεν «δένουν» πᾶνε στό βρόντο. Ἡ παρατακτική λογικότητα τῆς τέχνης συνίσταται στήν ἰσορροπία τῶν συντονιζόμενων, σέ ἐκείνη τὴν ὁμοιόσταση πού ἀποτελεῖ τὴν τελευταία μορφή μετουσίωσης τῆς αἰσθητικῆς ἁρμονίας. Μιά τέτοια αἰσθητική ἁρμονία εἶναι κάτι ἀρνητικό ἀπέναντι στά στοιχεία τῆς, διαφωνεῖ μέ αὐτά: τά στοιχεία τῆς ἁρμονίας ὑφίστανται κάτι παρόμοιο μέ τὴ μεταχείριση πού εἶχαν ἄλλοτε οἱ μεμονωμένοι φθόγγοι στήν καθαρὴ συμφωνία (*Konsonanz*), τὴν τρίφωνη συγχορδία. Ἔτσι ἡ αἰσθητική ἁρμονία γίνεται ἐπίσης ἓνα στοιχεῖο μεταξύ ἄλλων. Ἦταν σφάλμα ἐκ μέρους τῆς παραδοσιακῆς αἰσθητικῆς νὰ ὑπερβάλλει τὴ σημασία αὐτοῦ τοῦ στοιχείου, τῆς σχέσης μεταξύ τοῦ ὅλου καὶ τῶν μερῶν, ἀνάγοντάς τὴν σέ ἀπόλυτη ὁλότητα. Μέ αὐτή τὴν ὑπερβολή ἡ ἁρμονία εἶχε γίνεи ὁ θρίαμβος πάνω στά ἑτερογενῆ στοιχεία, ἓνα ἔμβλημα ἀπατηλῆς θετικότητας. Ἡ ἰδεολογία τῆς φιλοσοφίας τοῦ πολιτισμοῦ, γιὰ τὴν ὁποία τό κλειστό καὶ ἐνιαῖο σύνολο, τό νόημα καὶ ἡ θετικότητα εἶναι συνώνυμα, καταλήγει κατὰ κανόνα σέ μιὰ ἐξύμνηση τῶν παλαιῶν καιρῶν (*laudatio temporis acti*): ὅτι παλαιότερα, στίς κλειστές κοινωνίες, κάθε ἔργο τέχνης εἶχε τὴ θέση του, τὴ λειτουργία του, τὴ νομιμότητά του, γι'αὐτό ἀπολάμβανε τὴν εὐλογία τοῦ κλειστοῦ, ἀποπερατωμένου καὶ ἐνιαίου ἔργου, ἐνῶ σήμερα χτίζουν στό κενό καὶ τό ἔργο τέχνης εἶναι ἐξαρχῆς καταδικασμένο νὰ ἀποτύχει. Ὅσο ὀλοφάνερο καὶ ἂν εἶναι τό περιεχόμενο τέτοιων ἐκτιμήσεων, πού στό σύνολό τους τηροῦν μιὰ πολὺ μεγάλη ἀπόσταση ἀσφαλείας ἀπὸ τὴν τέχνη καὶ ἀδικαιολόγητα φαντάζονται πῶς κινοῦνται σέ ἓνα ἐπίπεδο ἀνώτερο ἀπὸ τίς ἐνδοαισθητικές ἀναγκαιότητες, εἶναι προτιμότερο νὰ συγκεντρώνει κανεῖς τὴν προσοχή του στά ψυχία ἀλήθειας πού περιέχουν παρὰ νὰ τίς ἀπορρίπτει ἀφηρημένα λόγω

τοῦ ρόλου τους καί μή ἀσχολούμενος πιά μέ αὐτές νά τίς συντηρεῖ
 ἄθελά του. Κανένα ἔργο τέχνης δέν χρειάζεται α ριοῖ μιὰ τάξη
 πραγμάτων πού θά τό ὑποδέχεται, θά τό προστατεύει καί θά τό
 προσλαμβάνει. Ἄν σήμερα τίποτε πιά δέν εὐσταθεῖ, αὐτό γίνεται
 ἐπειδή καί ἡ ἀλλοτινὴ εὐστάθεια ἦταν ψευδής. Δέν ὑπάρχει καμμιά
 ἀντιστοιχία ἀνάμεσα στόν κλειστό καί ἐνιαῖο χαρακτήρα τοῦ
 αἰσθητικοῦ, σέ τελικὴ ἀνάλυση τοῦ ἐξωαισθητικοῦ συστήματος
 ἀναφορᾶς καί στήν ἀξία τοῦ ἴδιου τοῦ ἔργου τέχνης. Ἡ προβλη-
 ματικότητα τοῦ ἰδανικοῦ μιᾶς κλειστῆς-ἐνιαίας κοινωνίας μεταδί-
 δεται καί στό κλειστό-ἐνιαῖο ἔργο τέχνης. Δέν ὑπάρχει ἀμφιβολία
 ὅτι τὰ ἔργα τέχνης, ὅπως ἀπαρέγκλιτα ἐπαναλαμβάνουν οἱ ἀντι-
 δραστικοί, ἔχασαν πλέον τοὺς δεσμούς τους μέ ἓνα σύστημα ἀνα-
 φορᾶς. Ἡ ἔξοδος στά ἀνοιχτά προκαλεῖ τόν φόβο τοῦ κενοῦ· τό
 γεγονός ὅτι ἀπευθύνονται στήν ἀνωνυμία, ὅτι τελικά μιλοῦν στό
 κενό, δέν εἶναι μόνον εὐλογία οὔτε γιά τήν ἐσωτερική τους ὑπό-
 σταση· δέν συμβάλλει οὔτε στήν αὐθεντικότητά τους οὔτε στήν
 ἀπόκτηση μιᾶς σημασίας ἢ βαρύτητας. Ἐδῶ βρίσκεται ἡ αἰτία γιά
 ὅ,τι εἶναι προβληματικό στό αἰσθητικό πεδίο· τὰ ὑπόλοιπα εἶναι
 ἀνιαρά. Ὁ Hegmann Grab εἶχε ἐξάρει στόν καιρό του τό γεγονός
 ὅτι ὁ προκαθορισμός τῆς τεχνοτροπίας στή μουσική γιά πιάνο τοῦ
 δέκατου ἑβδομοῦ καί τῶν ἀρχῶν τοῦ δέκατου ὀγδοοῦ αἰῶνα δέν
 ἐπέτρεπε τή σύνθεση αἰσθητὰ κακῆς μουσικῆς· ἡ ἀπάντηση εἶναι
 ὅτι ἐξίσου λίγη ἦταν τότε καί ἡ ἐμφαντικὰ καλὴ μουσική. Ἡ μου-
 σική τοῦ Bach ἦταν τόσο ἀπαράμιλλα ἀνώτερη ἀπὸ τήν προηγού-
 μενη καί τή σύγχρονή του μουσική, ἐπειδὴ ἔσπασε ἐκείνη τήν προ-
 καθορισμένη τεχνοτροπία. Ἀκόμη καί ὁ Lucács τῆς πρώιμης πε-
 ριόδου δέν μπορούσε παρὰ νά ἀναγνωρίσει στή *Θεωρία τοῦ μυθι-
 στορήματος* ὅτι μετὰ τό τέλος τῶν δῆθεν μεστῶν νοήματος καιρῶν
 τὰ ἔργα τέχνης ἀπέκτησαν ἀπείρως μεγαλύτερο πλοῦτο καί βά-
 θος.⁶⁵ Τό ἐπιχείρημα πού συνηγορεῖ ὑπέρ τῆς ἐπιβίωσης τῆς ἔννοι-
 ας τῆς ἁρμονίας ὡς στοιχείου εἶναι ὅτι τὰ ἔργα τέχνης πού ἐξεγέρ-
 θηκαν κατὰ τοῦ ἰδανικοῦ τῆς μαθηματικῆς ἁρμονίας καί τῆς ἐπι-
 ταγῆς γιά συμμετρικὲς ἀναλογίες καί ἐπιδίωξαν τήν ἀπόλυτη
 ἀσυμμετρία δέν ἀπαλλάχθηκαν ἐντελῶς ἀπὸ τή συμμετρία. Ἡ
 ἀσυμμετρία μπορεῖ νά κατανοηθεῖ μόνο σέ σχέση μέ τή συμμετρία,
 ὅπως δείχνουν, ὡς πρόσφατο παράδειγμα, αὐτὰ πού ὁ Kahnweiler
 ἀποκάλεσε φαινόμενα παραμόρφωσης στόν Picasso. Μέ παρόμοιο

τρόπο ή νεώτερη μουσική εξέφρασε τά σέβη της στήν καταργημένη τονικότητα αναπτύσσοντας εξαιρετική αποστροφή προς τά υπολείμματα της. Από τήν πρώτη ατονική περίοδο προέρχεται ή είρωνική παρατήρηση του Schönberg ότι ή «κηλίδα τής σελήνης» στον *Pierrot Lunaire* είναι δουλεμένη σύμφωνα μέ τούς κανόνες τής αυστηρής σύνθεσης, ότι οί συμφωνίες (Konsonanzen) είναι πάντοτε προετοιμασμένες και επιτρέπονται μόνο στά ασθενή μέρη τών μέτρων. Όσο περισσότερο προχωρεί ή πραγματική υποταγή τής φύσης, τόσο μεγαλύτερη είναι ή άμηχανία τής τέχνης προκειμένου νά όμολογήσει ότι υπόκειται και ή ίδια στον νόμο αὐτῆς τής προόδου. Μυρίζεται ότι μέ τό ιδανικό τής άρμονίας επιζητεῖ κανείς κολακευτικά τήν εϋνοια του διοικούμενου κόσμου, ενώ από τήν άλλη μεριά ή αντίθεση τής τέχνης προς αὐτόν τόν κόσμο μέ αυξανόμενη αυτονομία συνεχίζει τήν υποταγή τής φύσης. Η κυριαρχία πάνω στή φύση είναι υπόθεσή της και ταυτόχρονα έρχεται σέ αντίθεση προς τήν τέχνη. Πόσο στενά συνδέονται τέτοιου είδους ευαισθησίες τής τέχνης μέ τή θέση της στήν κοινωνική πραγματικότητα μπορούσε κανείς νά τό αισθανθεῖ τά πρώτα μεταπολεμικά χρόνια στίς κατεστραμμένες από τούς βομβαρδισμούς γερμανικές πόλεις. Ένόψει του άπλου χάους ή όπτική τάξη, τήν όποία τό αισθητικό αισθητήριο είχε από καιρό απορρίψει, άρχισε πάλι νά δελεάζει σάν ευλογία. Αλλά ή φύση πού άρχισε νά κερδίζει έδαφος, ή βλάστηση μέσα στά χαλάσματα, έθεσε δικαίως τέρμα σέ κάθε φυσιολατρικό ρομαντισμό τουριστικού τύπου. Για μιά ιστορική στιγμή επανήλθε εκείνο πού ή παραδοσιακή αισθητική αποκαλούσε «ίκανοποίηση» από τίς άρμονικές και συμμετρικές σχέσεις. Όταν ή παραδοσιακή αισθητική, συμπεριλαμβανομένου του Hegel, έξηρε τήν άρμονία τής φυσικῆς όμορφιάς, προέβαλλε πάνω στήν υποταγμένη φύση τήν αυτοϊκανοποίηση τής κυριαρχίας. Τό ποιοτικά Νέο πού χαρακτηρίζει τίς νεώτερες εξελίξεις στήν τέχνη είναι ίσως ότι λόγω τής άλλεργίας κατά τών τάσεων έναρμόνισης επιθυμεί νά καταργήσει τήν άρμονία ακόμη και υπό τήν απορριπτόμενη μορφή της· αυτό συνιστά πράγματι μιά άρνηση τής άρνησης, μέ τό μοιραίο αποτέλεσμα νά περνά μέ αυτοϊκανοποίηση σέ μιά νέα θετικότητα, τήν έλλειψη έντασης πολλών εικαστικών και μουσικών έργων στίς μεταπολεμικές δεκαετίες. Η ψευδής θετικότητα είναι ό τεχνολογικός τόπος τής απώλειας νοήματος. Αυτό πού κατά τήν

ήρωική περίοδο της μοντέρνας τέχνης αντιλαμβανόταν κανείς ως τό νόημά της διατηρούσε τά στοιχεία της τάξης ως αντικείμενα καθορισμένης ἄρνησης· ἡ ἐξάλειψή τους καταλήγει σέ τελική ἀνάλυση σέ μιά ταυτότητα κενή καί χωρίς τριβές. Ἀκόμη καί τά ἀπελευθερωμένα ἀπό ἁρμονιστικές-συμμετρικές ιδέες ἔργα τέχνης ἔχουν τά τυπικά-μορφολογικά χαρακτηριστικά της ὁμοιότητας καί της ἀντίθεσης, της στατικής καί της δυναμικῆς, της θέσης ἑνός στοιχείου, τῶν μεταβατικῶν πεδίων, της ἀνάπτυξης, της ταυτότητας καί της ἐπανόδου. Δέν μποροῦν νά ἐξαλείψουν τή διαφορά ἀνάμεσα στήν πρώτη ἐμφάνιση ἑνός στοιχείου τους καί τήν ὁσοδήποτε τροποποιημένη ἐπανάληψή του. Ὅλο καί πιό ἐκλεπτυσμένη εἶναι ἡ ἱκανότητά τους νά νοιώθουν καί νά ἐκμεταλλεύονται τίς σχέσεις ἁρμονίας καί συμμετρίας στήν πιό ἀφηρημένη τους μορφή. Ἐνῶ στήν παλαιότερη μουσική ἡ συμμετρία ἀποκτοῦσε μιά λιγότερο ἢ περισσότερο χειροπιαστή ἐπανάληψη, σήμερα ἀρκεῖ μερικές φορές μιά ἀόριστη ὁμοιότητα ἡχοχρωμάτων σέ διάφορα σημεία. Ἡ ἀπαλλαγμένη ἀπό κάθε στατική ἀναφορά δυναμική, πού δέν εἶναι πλέον ἀναγνωρίσιμη πάνω σέ κάτι σταθερό καί ἐνάντιό της, μετατρέπεται σέ κάτι αἰωρούμενο πού δέν προχωρεῖ. Τό *Zeitmaße* τοῦ Stockhausen θυμίζει ἐξωτερικά μιά ὁλοκληρωμένη καντέντσα, μιά πλήρως ἐπεξεργασμένη ἀλλά στατική δεσπόζουσα. Καί ὅμως τέτοιες σταθερές γίνονται σήμερα αὐτό πού εἶναι, ἀμετάβλητες, μόνον ἂν θεωρηθοῦν μέσα στό πλαίσιο της ἀλλαγῆς· ὅποιος τίς ἀποστάξει μέσα ἀπό τή δυναμική ζύμωση της ἱστορίας καί τό κράμα τοῦ μεμονωμένου ἔργου, ἤδη τίς ἔχει νοθεύσει.

Ἐπειδή ἡ ἴδια ἡ ἔννοια της πνευματικῆς τάξης πραγμάτων εἶναι ἄχρηστη, δέν μπορεῖ ἐπίσης νά μεταφερθεῖ ἀπό τήν ἐπιχειρηματολογία περί πολιτισμοῦ στήν τέχνη. Στό ἰδανικό τοῦ ἀποπερατωμένου, κλειστοῦ καί ἐνιαίου ἔργου τέχνης ἀναμειγνύονται ἑτερόνυμα πράγματα: ἡ ἀδήριτη ἀνάγκη γιά συνοχή, ἡ πάντοτε εὐθραυστη οὐτοπία της συμφιλίωσης στήν εἰκόνα καί ἡ λαχτάρα τοῦ ἀντικειμενικά ἐξασθενημένου ὑποκειμένου γιά μιά ἑτερόνομη τάξη πραγμάτων, μιά ἀπό τίς κύριες συνιστώσες της γερμανικῆς ιδεολογίας. Αὐταρχικά ἔνστικτα πού πρὸς τό παρόν δέν βρίσκουν ἄμεση ἱκανοποίηση ἐκτονῶνται μέσα στήν ἰδεατή εἰκόνα (*imago*) μιᾶς ἀπολύτως κλειστῆς-ἐνιαίας κουλτούρας πού ἐγγυᾶται ἓνα νόημα. Ἡ πλήρης ἐνότητα ὡς αὐτοσκοπός, ἀνεξάρτητα ἀπό τό περιεχόμενο ἀλή-

θειας καί τίς προϋποθέσεις αὐτῆς τῆς ἐνότητος, εἶναι μιά κατηγορία πού πραγματικά θά τῆς ἄξιζε ἡ διαβόητη μομφή τοῦ φορμαλισμοῦ. Τά θετικά καί καταφατικά ἔργα τέχνης –σχεδόν τό σύνολο τῆς παραδοσιακῆς τέχνης– δέν μπορεῖ κανεῖς ἀσφαλῶς γιαυτό νά τά πετάξει στόν κάλαθο τῶν ἀχρήστων ἢ νά σπεύσει νά τά ὑπερασπισθεῖ στηριζόμενος στό πολύ ἀφηρημένο ἐπιχείρημα ὅτι, μέ τήν πλήρη ἀντίθεσή τους πρός τήν ἐμπειρική ζωή, εἶναι καί αὐτά κριτικά καί ἀρνητικά. Ἡ φιλοσοφική κριτική τοῦ ἀστόχαστου νομιναλισμοῦ δέν ἐπιτρέπει νά ἐρμηνεύσουμε τήν τροχιά τῆς προϊούσας ἀρνητικότητας –τήν ἄρνηση ἐνός ἀντικειμενικά δεσμευτικοῦ νοήματος– χωρίς περιστροφές ὡς τροχιά προόδου τῆς τέχνης. Ὅσο καί ἂν ἓνα lied τοῦ Webern εἶναι πιά ἄρτια ἐπεξεργασμένο, ἡ οἰκουμενικότητα τῆς γλώσσας ἀκόμη καί τοῦ κύκλου *Die Winterreise* (Τό χειμωνιάτικο ταξίδι) τοῦ Schubert προσδίδει σέ αὐτό τό ἔργο ἓνα στοιχεῖο ἀνωτερότητας. Ἐνῶ πρίν ἀπό τόν νομιναλισμό ἡ τέχνη δέν εἶχε βρεῖ τή γλώσσα της, ἐντούτοις δέν ὑπάρχει καμμιά γλώσσα ριζικά χωρισμένη ἀπό τή γενικότητα (ἡ οἰκουμενικότητα) ὡς μέσον ἔκφρασης καί σύστασης πέρα ἀπό τήν καθαρή μερικότητα, ἡ ὁποία ὁμως εἶναι ἐπίσης ἀπαραίτητη. Αὕτη ἡ γενικότητα ἐμπεριέχει κάτι καταφατικό: τό ἀντιλαμβανόμεστε ἀκούγοντας τίς λέξεις συναίνεση ἢ συμφωνία. Ἡ κατάφαση καί ἡ αὐθεντικότητα συννυπάρχουν σέ μεγάλο βαθμό στήν τέχνη. Αὐτό δέν εἶναι ἐπιχείρημα κατά κανενός μεμονωμένου ἔργου τέχνης, τό πολύ κατά τῆς ἴδιας τῆς γλώσσας τῆς τέχνης. Ὅλες οἱ τέχνες φέρουν ἵχνη κατάφασης, ἐφόσον κάθε τέχνη, καί μόνο μέ τήν ὑπαρξή της, αἶρεται πάνω ἀπό τίς δυσκολίες καί τήν ταπείνωση τῆς ἀπλῆς ὑπαρξῆς. Ὅσο πιά δεσμευτική εἶναι ἡ τέχνη ἀπέναντι στόν ἑαυτό της, ὅσο πιά πλούσια, πιά πυκνή, πιά ὀλοκληρωμένη καί ἐνιαία εἶναι ἡ διαμόρφωση τῶν ἔργων, τόσο περισσότερο τείνει πρός τήν κατάφαση, καθῶς ἡ τέχνη, ἀνεξάρτητα ἀπό τό ἐκάστοτε φρόνημα, ὑποβάλλει τήν ἰδέα ὅτι τά δικά της χαρακτηριστικά εἶναι οἱ ιδιότητες τοῦ εἶναι καθ' ἑαυτό πέρα ἀπό τήν τέχνη. Ἡ ἀργιστική κατάφαση εἶναι ἡ ἰδεολογική της σκοτεινή πλευρά. Κατευθύνει τήν ἀνταύγεια τῆς δυνατότητας πάνω στήν ὑφιστάμενη κατάσταση ἀκόμη στήν καθορισμένη της ἄρνηση. Αὐτό τό καταφατικό στοιχεῖο ἐξαφανίζεται ἀπό τήν ἀμεσότητα τῶν ἔργων τέχνης καί ἀπό αὐτό πού λένε, γιά νά περιορισθεῖ στό γεγονός ὅτι τά ἔργα ἐξακολουθοῦν ἔστω ἀπλῶς καί μόνο νά τό λένε.⁶⁶ Τό γεγονός

ὅτι τό παγκόσμιο πνεῦμα δέν τήρησε τίς ὑποσχέσεις του προσδίδει σήμερα στά καταφατικά ἔργα τοῦ παρελθόντος μᾶλλον μιά συγκινητική νότα καί δύσκολα θά μπορούσαμε νά ποῦμε ὅτι ἔχουν ἀκόμη ὄντως ἰδεολογικό χαρακτήρα· ἡ ἴδια ἡ τελειότητα τῶν τέλειων ἔργων ἐμφανίζεται σήμερα μᾶλλον μέ μιά κακή ὄψη, ὡς μνημεῖο βίας, παρά ὡς ἐξιδανίκευση, διότι αὐτή ἡ πλευρά εἶναι πολύ διαφανής γιά νά προκαλέσει ἀντίσταση. Ἡ στερεότυπη ἔκφραση θέλει αὐτά τά ἔργα ἐπιβλητικά. Κατ' αὐτό εἶναι μιά προέκταση τοῦ στοιχείου τῆς βίας, τήν ὁποία ἐπίσης ἐξουδετερώνουν· ἐνοχή τους εἶναι ἡ ἀθωότητά τους. Ἡ μοντέρνα τέχνη, ἀδύναμη, κηλιδωμένη, σφαλερή, εἶναι μιά κριτική τῆς ἀπό πολλές ἀπόψεις πιά ἰσχυρῆς καί πιά ἐπιτυχοῦς παραδοσιακῆς τέχνης: κριτική τῆς ἐπιτυχίας. Βάση προσανατολισμοῦ της εἶναι ἡ ἀνεπάρκεια ἐκείνου πού ἐμφανίζεται ἐπαρκές· ὄχι μόνο στήν καταφατικότητά του, ἀλλά καί καθόσον, πρὸς ὄφελός του, δέν εἶναι αὐτό πού θέλει νά εἶναι. Αὐτά ἀναφέρονται λόγου χάρη σέ μερικά στοιχεῖα πάζλ τοῦ κλασικισμοῦ στή μουσική, σέ κάτι μηχανικό πού ἐμπεριέχει ἡ τεχνική τοῦ Bach ἢ, στή μεγάλη ζωγραφική, ἡ ἐπιβολή ἀπό τά πάνω αὐτοῦ πού κυριαρχοῦσε ἐπὶ αἰῶνες καί λεγόταν σύνθεση, ὥσπου ξαφνικά, ὅπως παρατήρησε ὁ Valéry, μέ τόν ἱμπρεσιονισμό ἔγινε ἀδιάφορο.

Τό καταφατικό στοιχεῖο ταυτίζεται μέ τήν ὑποταγή τῆς φύσης: ὅτι αὐτό πού ἔχει ὑποστῇ ἡ φύση εἶναι καλό· διαπραττοντάς το ἀκόμη μιά φορά στήν περιοχή τοῦ φαντασιακοῦ, ἡ τέχνη τό κάνει δική της πράξη καί μετατρέπεται σέ νικητήριο παιάνα. Ἐδῶ, ὅπως καί στή μωρία, ἡ τέχνη μετουσιώνει τό τσίρκο. Ἔτσι ἡ τέχνη ἔρχεται σέ ἄλυτη σύγκρουση μέ τήν ἰδέα τῆς σωτηρίας τῆς καταπιεσμένης φύσης. Ἀκόμη καί τό πιά χαλαρό ἔργο εἶναι προϊόν ἐντεταμένων ἐξουσιαστικῶν δυνάμεων, πού στρέφονται κατά τοῦ ἰδίου τοῦ κυριαρχοῦντος πνεύματος, τό ὁποῖο δαμάζεται μετατρέπόμενο σέ ἔργο τέχνης. Τέτοιο ὑπόδειγμα εἶναι ἡ ἔννοια τοῦ κλασσικοῦ. Ἡ ἐμπειρία τῆς ἑλληνικῆς γλυπτικῆς, πρότυπου κάθε κλασσικῆς τέχνης, τείνει νά κλονίσει τήν ἐμπιστοσύνη σέ αὐτά, ἀναδρομικά καί γιά μελλοντικές ἐποχές. Αὐτή ἡ τέχνη κατάργησε τήν ἀπόσταση ἀπό τήν ἐμπειρική ζωή, τήν ὁποία τηροῦσαν τά ἀρχαῖα γλυπτά. Σύμφωνα μέ τήν παραδοσιακή αἰσθητική θέση, ἡ κλασσική γλυπτική ἐπιδίωκε τήν ταυτότητα τοῦ γενικοῦ, τῆς ἰδέας, καί τοῦ εἰδικοῦ, τῆς ἀτομικότητας: ἀσφαλῶς ἐπειδή δέν μπορούσε πιά νά στηριχθεῖ

στήν αισθητή ἐμφάνιση τῆς ἰδέας. Γιά νά αισθητοποιηθεῖ ἔπρεπε νά ἐνσωματώσει μέσα της καί στή μορφολογική ἀρχή της τόν ἐμπειρικά ἀτομοποιημένο κόσμο τῶν φαινομένων. Αὐτό ὁμως δεσμεύει ταυτόχρονα τήν πλήρη ἀτομοποίηση, ἡ ὁποία ἴσως βρισκόταν ἀκόμη ἔξω ἀπό τόν ὀρίζοντα τῆς κλασσικῆς ἐλληνικῆς τέχνης· ἡ ἐμπειρία της πραγματοποιήθηκε ἀργότερα, στούς ἐλληνιστικούς χρόνους, σέ συμφωνία μέ τήν κοινωνική τάση. Ἡ προβλεπόμενη ἀπό τήν κλασσική τέχνη ἐνότητα μεταξύ τοῦ γενικοῦ καί τοῦ εἰδικοῦ δέν εἶχε ἐπιτευχθεῖ οὔτε στήν ἀττική τέχνη, πόσο μάλλον ἀργότερα. Γιαυτό τά κλασσικά γλυπτά κοιτάζουν μέ ἐκεῖνο τό ἀπλανές βλέμμα πού μάλλον προδίδουν ἀρχαϊκό τρόπο παρά ἀκτινοβολοῦν ἐκείνη τήν εὐγενῆ ἀπλοϊκότητα καί τό ἥρεμο μεγαλεῖο πού προέβαλε πάνω τους ἀργότερα ὁ συναισθηματισμός τοῦ δέκατου ὀγδοοῦ αἰῶνα. Αὐτό πού σήμερα εἶναι ἐμφανές στήν ἀρχαιότητα διαφέρει ριζικά ἀπό τήν ἀντιστοιχία μέ τόν εὐρωπαϊκό κλασσικισμό τῆς ἐποχῆς τῆς Γαλλικῆς ἐπανάστασης καί τοῦ Ναπολέοντα, ὅπως καί τῆς μπωντλαιρικῆς περιόδου. Ὅποιος δέν κλείνει συμβόλαιο μέ τήν ἀρχαιότητα, ὡς φιλόλογος ἢ ἀρχαιολόγος, ὅπως αὐτό πού διόλου δέν περιφρονεῖται ἤδη ἀπό τόν οὐμανισμό καί μετέπειτα, δέν ἀναγνωρίζει τήν κανονιστική ἀξίωση τῆς ἀρχαιότητας. Σχεδόν τίποτε πιά δέν μιλάει ἀπό μόνο του χωρίς τήν ἐπίπονη καί μακροχρόνια συμπαράσταση τῆς κλασσικῆς παιδείας, ἀκόμη καί ἡ ποιότητα τῶν ἔργων δέν εἶναι διόλου ἀναμφισβήτητη. Αὐτό πού μᾶς καταπλήσσει εἶναι τό μορφολογικό ἐπίπεδο. Φαίνεται πῶς δέν ἔχει σωθεῖ σχεδόν κανένα δείγμα χυδαιότητος ἢ βαρβαρότητας, οὔτε κἂν ἀπό τήν αὐτοκρατορική περίοδο, ὅπου σύμφωνα μέ σαφεῖς ἐνδείξεις εἶχε ἀρχίσει ἡ μαζική ἐργοστασιακή παραγωγή. Τά ψηφιδωτά στά δάπεδα τῶν –μάλλον ἐνοικιαζόμενων– σπιτιῶν στήν Ὡστια ἀποτελοῦν μιά μορφή. Ἡ πραγματική βαρβαρότητα στήν ἀρχαία κοινωνία: δουλεία, γενοκτονία, περιφρόνηση τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς, δέν ἄφησε πολλά ἴχνη στήν τέχνη, ἀπό τοὺς κλασσικούς χρόνους τῆς Ἀττικῆς καί μετέπειτα· τό γεγονός ὅτι ἡ τέχνη ἔμεινε ἀνέγγιχτη, ὅπως ἔχει συμβεῖ καί σέ ἄλλους «βαρβαρικούς πολιτισμούς», δέν τήν τιμᾷ. Ἡ ἐμμονή τῆς ἀρχαίας τέχνης στή μορφή πρέπει μάλλον νά ἀναχθεῖ στό γεγονός ὅτι ὁ κόσμος τῶν αἰσθήσεων δέν εἶχε ταπεινωθεῖ ἀκόμη γιά τήν ἴδια ἀπό τά σεξουαλικά ταμποῦ πού ἀργότερα ἐπεκτάθηκαν καί πέρα ἀπό τήν περιοχή τῆς ἀμεσης ἰσχύος

τους. Ἐδῶ εἶχε τίς ρίζες τῆς ἡ κλασσικιστικῆς νοσταλγίας τοῦ Baudelaire. Ὅλα αὐτά πού στήν καπιταλιστικὴ κοινωνία, ὡς τέχνη καί σέ βάρος τῆς τέχνης, συμμαχοῦν μέ τή χυδαιότητα δέν συναρτῶνται μόνο μέ τό ἐμπορικό συμφέρον, τό ὁποῖο ἐκμεταλλεύεται τήν ἀκρωτηριασμένη σεξουαλικότητα, ἀλλά εἶναι ἡ σκοτεινὴ πλευρά τῆς χριστιανικῆς ἐσωτερίκευσης. Ὅμως ἡ συγκεκριμένη παροδικότητα τοῦ κλασσικοῦ, τὴν ὁποία ὁ Hegel καί ὁ Marx δέν εἶχαν ζήσει στήν ἐποχὴ τους, φανερῶνει ὅτι σέ αὐτὴ τῇ φθορᾷ ὑπόκειται καί ἡ ἔννοια τοῦ κλασσικοῦ μαζί μέ τό κανονιστικό τῆς περιεχόμενου. Τό δίλημμα μεταξύ ἄνοστου κλασσικισμοῦ καί τῆς ἐπιταγῆς γιὰ ἐσωτερικὴ συνοχή ἑνὸς μορφώματος δέν λαμβάνει ὑπόψη τὴν ἀντίθεση μεταξύ τοῦ ἀληθινὰ κλασσικοῦ καί τοῦ γήψου. Ἡ τελευταία εἶναι τόσο ἄκαρπη ὅσο λόγου χάρη καί ἡ ἀντιδιαστολὴ τοῦ μοντέρνου πρὸς τό μοντερνίζον. Ἐκεῖνο πού στό ὄνομα τοῦ ὑποτιθέμενου γνήσιου ἀποκλείεται ὡς προϊόν ἐκφυλισμοῦ, συνήθως ἐνυπάρχει στό πρῶτο ὡς ἐνζυμὸ του, ἐνῶ ἡ ἀκριβὴς ἐκτομὴ του κάνει τό ὑποτιθέμενο γνήσιο στεῖρο καί ἀθῶο. Στὴν ἔννοια τοῦ κλασσικοῦ πρέπει νά κάνουμε τίς ἀκόλουθες διακρίσεις: ὅσο ἐπιτρέπει τὴν εἰρηνικὴ συνύπαρξη τῶν σορῶν τῆς Ἰφιγένειας τοῦ Goethe καί τοῦ Βάλλενστάιν τοῦ Schiller εἶναι ἄχρηστη. Στὴν κοινὴ γλῶσσα κλασσικό εἶναι συνήθως κάτι πού μέσω τῶν μηχανισμῶν οἰκονομικοῦ ἐλέγχου ἀπέκτησε κοινωνικό γόητρο· εἰδικὰ αὐτὴ ἡ χρῆση τοῦ ὅρου δέν ἦταν ξένη στόν Brecht. Μιά τέτοια κλασσικότητα εἶναι μᾶλλον ἓνα ἐπιχείρημα κατὰ τῶν ἔργων, ἂν καί εἶναι τόσο ἐξωτερικὴ πρὸς αὐτά, πού μέσα ἀπὸ κάθε εἶδους διαμεσολαβήσεις μπορεῖ νά ἀποδοθεῖ καί σέ αὐθεντικά ἔργα. Ἡ ἔκφραση «κλασσικό» ἀναφέρεται ἐπίσης στήν ὑφολογικὴ συμπεριφορὰ, χωρὶς νά μπορεῖ ὅμως νά γίνει τόσο σαφὴς διάκριση ἀνάμεσα στό ὑπόδειγμα, τὴ νόμιμη σύνταξη μέ αὐτό καί τόν μάταιο ψευδομορφισμό ὅπως βολεύει τόν κοινὸ νοῦ, ὁ ὁποῖος χρησιμοποιεῖ τό κλασσικό κατὰ τοῦ κλασσικισμοῦ. Ὁ Mozart θὰ ἦταν ἀδιανόητος χωρὶς τόν κλασσικισμό πού ἐπικρατοῦσε στὰ τέλη τοῦ δέκατου ὀγδοοῦ αἰῶνα καί τό ἀρχαῖζον φρόνημά του, ἀλλὰ τὰ κλασσικιστικά ἴχνη κανόνων πού ἐπικαλεῖται κανεῖς δέν συνιστοῦν ἓνα βάσιμο ἐπιχείρημα κατὰ τῆς εἰδικῆς ποιότητος τοῦ κλασσικοῦ Mozart. Τό κλασσικό σχετίζεται, τέλος, μέ τὴν ἐσωτερικὴ ἐπιτυχία, τὴν ἀβίαστη, ἂν καί ὅπωςδήποτε εὐθραυστη συμφιλίωση τοῦ ἑνὸς μέ τὰ πολλὰ καί διά-

φορα, ή οποία δέν έχει καμμιά σχέση μέ τό ύφος καί τό φρόνημα· συνδέεται αποκλειστικά μέ τήν ένδοπλαισιακή έπιτυχία. Σέ αυτή αναφέρεται ή ρήση του Valéry ότι κάθε έπιτυχημένο ρομαντικό έργο τέχνης, ακριβώς λόγω τής έπιτυχίας, είναι κλασσικό.⁶⁷ Η έννοια του κλασσικού έμπεριέχει τήν πιό ύψηλή ένταση καί είναι ή μόνη πού αξίζει τήν κριτική. Ωστόσο ή κριτική του κλασσικού δέν αφορά απλώς τίς τυπικές-μορφολογικές αρχές όπως συνέβαινε συνήθως στό παρελθόν. Τό ιδανικό τής μορφής, τό όποιο ταυτίζεται μέ τόν κλασσικισμό, πρέπει νά αναμεταφρασθεί σέ περιεχόμενο. Η καθαρότητα τής μορφής καθρεφτίζει όπως κάθε όμοίωμα τή μορφή του διαμορφωνόμενου υποκειμένου πού αποκτά συνείδηση τής ταυτότητάς του καί αποβάλλει τό μή ταυτόσημο: μιά άρνητική σχέση πρós τό μή ταυτόσημο, ή οποία όμως έμπεριέχει τή διάκριση τής μορφής από τό περιεχόμενο, ενώ τό κλασσικιστικό ιδανικό τή συγκαλύπτει. Η μορφή συγκροτείται μόνον ως διακριτή από τό περιεχόμενο, ως διαφορά από τό μή ταυτόσημο· υπό τό δικό της πνεύμα εξακολουθεί νά υφίσταται ό δυϊσμός τόν όποιο αυτή εξαλείφει. Η έναντίωση στόν μύθο, κοινό γνώρισμα του κλασσικισμού καί τής έλληνικής φιλοσοφίας στήν άκμή της, ήταν ή άμεση αντίθεση στή μιμητική παρόρμηση, τήν όποια αντικατέστησε μέ τήν αντικειμενοποιητική μίμηση. Έτσι, χωρίς πολλές περιστροφές, υπέταξε τήν τέχνη στόν έλληνικό διαφωτισμό επιβάλλοντας ένα ταμπού σέ εκείνα τά στοιχεΐα της μέ τά όποια ή τέχνη αντιπροσωπεύει ό,τι καταπιέζεται καί υφίσταται τήν κυριαρχία τής έννοιας πού τό συμπεριλαμβάνει ή ό,τι ξεφεύγει από τό έννοιολογικό δίκτυο. Ένώ στόν κλασσικισμό τό υποκείμενο άνορθώνεται αισθητικά, ώστόσο τό ίδιο, ως εύγλωττη άτομικότητα κατά τής βουβής γενικότητας, υφίσταται βία. Μέ τή θαυμαζόμενη γενικότητα των κλασσικών έργων διαιώνίζεται ή καταστρεπτική γενικότητα των μύθων, τό αναπόφευκτο τής μαγικής επήρειας, ως κανόνας διαμόρφωσης. Στόν κλασσικισμό, στόν όποιο βρίσκονται οί ρίζες τής αυτονομίας της, ή τέχνη άπαρνείται γιά πρώτη φορά τόν έαυτό της. Δέν είναι τυχαίο ότι από τότε όλοι οί κλασσικισμοί συμμαχοΰν μέ τήν έπιστήμη. Μέχρι σήμερα τό φυσικοεπιστημονικό φρόνημα αντιπαθεί τήν τέχνη ή όποια δέν υποκύπτει στήν όργανωτική-ταξινομική σκέψη, δέν ίκανοποιεί τίς επιθυμίες γιά μιά καθαρή διαίρεση του κόσμου σέ τομείς. Σέ αντινομίες περιέρχεται μιά σκέψη πού κάνει σάν νά μήν υπήρχαν αντι-

νομίες και αναπότρεπτα εκφυλίζεται καταλήγοντας σέ αυτό πού ή κενή αστική φρασεολογία αποκαλεί «μορφολογικά τέλειο», μιά εκφραση πού λέει τά πάντα γι' αυτό τό ζήτημα. Δέν είναι προϊόν ανορθολογικού φρονήματος τό γεγονός ότι ποιοτικά μοντέρνα κινήματα παρουσιάζουν αντιστοιχίες, συχνά μπωντλαιρικού τύπου, μέ αρχαϊκά, προκλασσικά ρεύματα. Είναι εκτεθειμένα στόν κίνδυνο νά λάβουν αντιδραστικό χαρακτήρα, όπως και ό κλασικισμός, όταν καλλιεργούν τήν αυταπάτη πώς ή στάση πού εκδηλώνεται σέ αρχαϊκά έργα, εκείνη από τήν όποία μέ κόπο αποσπάσθηκε τό χειραφετημένο υποκείμενο, μπορεί νά ληφθεί και σήμερα, χωρίς νά λαμβάνεται υπόψη ή ιστορία. Ή συμπάθεια της αισθητικής νεωτερικότητας μέ τήν αρχαϊκή εποχή θά χάσει τόν χαρακτήρα μιās κατασταλτικής ιδεολογίας μόνον αν στρέψει τήν προσοχή της σέ αυτά πού ό προϊόν κλασικισμός άφησε πίσω του, τά απόβλητα πού έμειναν στόν τόπο, αν δέν παραδοθεί στή χειρότερη πίεση από τήν όποία απαλλάχθηκε ό κλασικισμός. Είναι όμως σχεδόν αδύνατο νά κάνει τό ένα και νά αφήσει τό άλλο. Αντί νά προσφέρουν τήν προβλεπόμενη ταυτότητα του γενικού και του ειδικού-μερικού, τά κλασσικά έργα δίνουν τό αφηρημένο λογικό περίγραμμά της ένα κέλυφος πού μάταια περιμένει τόν ειδικότερο προσδιορισμό του περιεχομένου του. Τό ευθραυστο του υποδείγματος διαψεύδει τήν υποδειγματική αξία του κλασσικού και κατά συνέπεια τό ίδιο τό ιδανικό του κλασικισμού.

Αποφασιστικό ρόλο στή νεώτερη αισθητική παίζει ή διαμάχη γιά τήν υποκειμενική ή αντικειμενική μορφή της. Αυτοί οί δύο όροι είναι διαφορούμενοι. Κατ' αρχάς αναφέρονται στίς υποκειμενικές αντιδράσεις στά έργα τέχνης ως αφετηρία της αισθητικής, σέ αντίθεση πρός τήν *intentio recta*,^{67α} τήν απευθείας θεώρησή τους, ή όποία σύμφωνα μέ ένα τρέχον σχήμα της γνωσιοκριτικής θεωρείται προ-κριτική. Αυτές οί δύο έννοιες μπορούν επίσης νά σχετίζονται μέ τήν προτεραιότητα του υποκειμενικού ή του αντικειμενικού στοιχείου στά ίδια τά έργα τέχνης, κάτι ανάλογο μέ τή διάκριση μεταξύ του κλασσικού και του ρομαντικού πού γίνεται στίς επιστήμες του πνεύματος. Τέλος, τίθεται και τό έρώτημα κατά πόσον μιά καλαισθητική κρίση είναι αντικειμενική. Πρέπει νά

ξεχωρίσουμε τις διάφορες σημασίες. Ἡ αἰσθητική τοῦ Hegel, ὅσον ἀφορᾷ τήν πρώτη σημασία, ἦταν ἀντικειμενικά προσανατολισμένη, ἐνῶ ὡς πρὸς τή δεύτερη τόνιζε τή ὑποκειμενικότητα ἴσως πῶς ἀποφασιστικά ἀπὸ τοὺς παλαιότερους αἰσθητικούς, στοὺς ὁποίους τὸ μερίδιο τοῦ ὑποκειμένου περιοριζόταν στήν ἐπίδραση πού ἀσκεῖ ἓνα ἔργο τέχνης πάνω σέ ἓναν ἔστω ἰδεατό ἢ ὑπερβατικό παρατηρητή. Στόν Hegel ἡ διαλεκτική ὑποκειμένου-ἀντικειμένου ἐκτυλίσσεται μέσα στό ἴδιο τὸ πράγμα, τὸ ἔργο τέχνης. Μέσα στό ἴδιο ἐξετάζεται ἐπίσης ἡ σχέση ὑποκειμένου καί ἀντικειμένου, ἐφόσον τὸ ἔργο ἔχει νά κάνει μέ ἀντικείμενα. Αὕτῃ ἡ σχέση μεταβάλλεται στήν πορεία τῆς ἱστορίας, ἐξακολουθεῖ ὁμως νά ζεῖ καί στά μὴ ἀπεικονιστικά ἔργα, τὰ ὁποῖα λαμβάνουν σιωπηρὰ θέση ἀπέναντι στό ἀντικείμενο ἀποκλείοντάς το, ὡς ταμποῦ. Καί ὁμως ὁ τρόπος προσέγγισης πού ἀκολουθῆσε ἡ *Κριτική τῆς κριτικῆς ἱκανότητας* δέν ἦταν μόνον ἐχθρικός ἀπέναντι σέ μιά ἀντικειμενική αἰσθητική. Ἡ μεγάλη της πειστικότητα, ὅπως ὅλων γενικά τῶν θεωριῶν τοῦ Kant, ὀφειλόταν στό γεγονός ὅτι δέν εἶχε ἐδραιωθεῖ ἀπλῶς στίς θέσεις πού ὑπαγόρευε τὸ γενικό ἐπιτελικό σχέδιο τοῦ συστήματος. Ἐφόσον σύμφωνα μέ τή διδασκαλία του ἡ αἰσθητική συγκροτεῖται γενικά ἀπὸ τήν ὑποκειμενική καλαισθητική κρίση, αὕτῃ ἡ κρίση ἀναγκαστικά δέν εἶναι μόνο συστατικός παράγων τῶν ἀντικειμενικῶν μορφωμάτων, ἀλλὰ ὡς τέτοιος φέρει μέσα του μιά ἀντικειμενική δύναμη ἐπιβολῆς, μολονότι αὕτῃ ἡ δύναμη δέν μπορεῖ εὐκόλα νά συλληφθεῖ μέ γενικές ἔννοιες. Ὁ Kant ὁραματιζόταν μιά ὑποκειμενικά διαμεσολαβημένη, ἀλλὰ ἀντικειμενική αἰσθητική. Ἡ καντιανή ἔννοια τῆς κριτικῆς ἱκανότητας, μέ σταθερό σημεῖο ἀναδρομῆς τήν ὑποκειμενικότητα, ἀφορᾷ τὸ κέντρο τῆς ἀντικειμενικῆς αἰσθητικῆς, τήν ποιότητα, τὸ καλὸ καί τὸ κακό, τὸ ἀληθές καί τὸ ψευδές στό ἔργο τέχνης. Ἡ ὑποκειμενική ἀναδρομὴ ὁμως εἶναι, ἀπὸ αἰσθητικὴ ἄποψη, κάτι περισσότερο ἀπὸ τήν ἐπιστημολογικὴ *intentio obliqua*, τήν ἔμμεση θεώρηση, διότι ἡ ἀντικειμενικότητα τοῦ ἔργου τέχνης διαμεσολαβεῖται μέ ποιοτικά διαφορετικὸ καί πῶς εἰδικὸ τρόπο ἀπὸ τὸ ὑποκείμενο ἀπὸ τὴν ἀντικειμενικότητα τῆς ἐξωκαλλιτεχνικῆς γνώσης. Εἶναι σχεδὸν ταυτολογία ὅτι ἡ ἀπόφανση ἂν ἓνα μὶσθωμα εἶναι ἔργο τέχνης συναρτᾶται μέ μιά κρίση ἐπὶ αὐτοῦ τοῦ ζητήματος καί ὅτι ὁ μηχανισμός τέτοιων κρίσεων –κατὰ βάθος πολὺ περισσότερο ἀπὸ τὴν

κρίση ως κριτική ικανότητα— αποτελεί τό θέμα τοῦ ἔργου. «Ὁ ὁρισμός τοῦ γούστου στόν ὁποῖο στηρίζομαστε ἐδῶ εἶναι ὅτι γούστο εἶναι ἡ ικανότητα νά κρίνει κανεῖς τό ὡραῖο. Τί ὁμως ἀπαιτεῖται γιά νά ἀποκαλέσει κανεῖς ἕνα ἀντικείμενο ὡραῖο, αὐτό πρέπει νά τό ἀνακαλύψει ἡ ἀνάλυση τῶν καλαισθητικῶν κρίσεων».⁶⁸ Κριτήριο τοῦ ἔργου εἶναι ἡ ἀντικειμενική ἰσχὺς τῆς καλαισθητικῆς κρίσης, πού δέν εἶναι ἐγγυημένη καί παραταῦτα στηρίζεται σέ πειστικά ἐπιχειρήματα. Αὐτό προαναγγέλλει τήν κατάσταση ὅλης τῆς νομιναλιστικῆς τέχνης. Ὁ Kant ἐπιθυμεῖ νά θεμελιώσῃ τήν αἰσθητική ἀντικειμενικότητα ξεκινώντας ἀπό τό ὑποκείμενο καί ὄχι νά τήν ἀντικαταστήσῃ μέ αὐτό. Ὡς στοιχεῖο ἐνότητας τοῦ ὑποκειμενικοῦ καί τοῦ ἀντικειμενικοῦ ὑπονοεῖται στόν Kant ὁ Λόγος, μιά ὑποκειμενική ικανότητα καί παραταῦτα, δυνάμει τῶν γνωρισμάτων τῆς ἀναγκαιότητας καί γενικότητας, πρότυπο κάθε ἀντικειμενικότητας. Ἡ πρωτοκαθεδρία τῆς συλλογιστικῆς λογικῆς ἰσχύει καί στήν αἰσθητική: «Τά στοιχεῖα πού ἡ κριτική ικανότητα πρέπει νά προσέξει κατὰ τόν στοχασμό τῆς τά ἀναζήτησα καθοδηγούμενος ἀπό τίς λογικές λειτουργίες (διότι στήν καλαισθητική κρίση ἑξακολουθεῖ νά ὑπάρχει καί μιά σχέση μέ τή διάνοια). Τά στοιχεῖα τῆς ποιότητας τά ἐξέτασα πρὶν ἀπό ὅλα, διότι αὐτά λαμβάνει ὑπόψη πρὶν ἀπό ὅτιδήποτε ἄλλο ἡ αἰσθητική κρίση περί τοῦ ὡραίου».⁶⁹ Τό πιό δυνατό στήριγμα τῆς ὑποκειμενικῆς αἰσθητικῆς, ἡ ἔννοια τῆς αἰσθητικῆς αἴσθησης, ἀπορρέει ἀπό τήν ἀντικειμενικότητα καί ὄχι ἀντίστροφα. Αὐτή ἡ αἴσθηση λέει ὅτι κάτι εἶναι ἔτσι· ὁ Kant θά τήν ἀπέδιδε μόνο σέ ἐκεῖνον πού μπορεῖ νά κάνει διακρίσεις στό ἴδιο τό πράγμα, τό αἰσθητικό ἀντικείμενο, ἀποκαλώντας τήν «γούστο». Δέν ὁρίζεται ἀριστοτελικά βάσει τῶν συναισθημάτων ἔλεος καί φόβος, τῶν συγκινήσεων πού θά μπορούσαν νά προκαλοῦν στόν παρατηρητή. Ἡ σύμφυση τῆς αἰσθητικῆς αἴσθησης μέ τά ἄμεσα ψυχικά «πάθη» μέσω τῆς ἔννοιας τῆς συγκίνησης παραβλέπει τήν τροποποίηση πού ὑφίσταται ἡ πραγματική ἐμπειρία ἀπό τήν καλλιτεχνική. Ἀλλιῶς θά ἦταν ἀνεξήγητο γιατί οἱ ἄνθρωποι ἐκτίθενται γενικά στήν αἰσθητική ἐμπειρία. Ἡ αἰσθητική αἴσθηση δέν εἶναι διεγερμένο συναισθημα, συγκίνηση· μᾶλλον μιά ἐκπληξη μπροστά σέ αὐτό πού βλέπουμε καί ἡ ἐντύπωση ὅτι ἔχει ἰδιαίτερη σημασία· αὐτό πού στήν αἰσθητική ἐμπειρία μπορεῖ κατὰ κάποιον τρόπο νά ἀποκληθεῖ αἴσθηση εἶναι τό γεγονός ὅτι ὁ παρατηρητής νοιώθει νά

τόν κυριεύει κάτι μή έννοιολογικά συλλαμβανόμενο και παραταῦτα καθορισμένο και ὄχι τό διεγειρόμενο ὑποκειμενικό συναίσθημα. Εἶναι προσανατολισμένη πρὸς τό πράγμα, μιά αἴσθηση προκαλούμενη ἀπὸ αὐτό και ὄχι μιά ἀντίδραση τοῦ παρατηρητῆ. Ἀπομένει ἐπίσης νά γίνει διάκριση ἀνάμεσα στήν ὑποκειμενικότητα πού θεωρεῖ και τό ὑποκειμενικό στοιχείο στό ἴδιο τό ἀντικείμενο, τόσο τήν ἔκφρασή του ὅσο και τήν ὑποκειμενικά διαμεσολαβημένη μορφή του. Τό ἐρώτημα τί εἶναι και τί δέν εἶναι ἓνα ἔργο τέχνης δέν μπορεῖ νά ἀπομονωθεῖ ἀπὸ τήν κριτική ικανότητα, ἀπὸ τό ἐρώτημα σχετικά μέ τήν ποιότητα, ἂν εἶναι καλό ἢ κακό. Ἡ ἔννοια «κακό ἔργο τέχνης» ἔχει κάτι παράλογο: ὅταν γίνεται κακό, ὅταν ἀποτυγχάνει ἡ ἐσωτερική συγκρότηση, δέν μπορεῖ νά βρεῖ τήν ἔννοιά του και πέφτει κάτω ἀπὸ τήν α ρίογι προϋπόθεση τῆς τέχνης. Στήν τέχνη δέν ἔχουν θέση οἱ σχετικές ἀξιολογικές κρίσεις, ἡ ἐπὶ κληση τοῦ ἀρμόζοντος μέτρου, ἡ ἀναγνώριση ἡμιεπιτυχῶν ἔργων, ὅλες οἱ συγγνώμες τοῦ κοινοῦ νοῦ, ἀκόμη και ἡ ἀνθρωπιά: ἡ ἐπιείκειά της βλάπτει τό ἔργο τέχνης, καθὼς σιωπηρὰ ἀναιρεῖ τήν ἀξίωση ἀλήθειας πού ἐγείρει τό ἔργο. Ὅσο ἀκόμη δέν ἔχουν ἐξαλειφθεῖ τά ὅρια μεταξύ τῆς τέχνης και τῆς πραγματικότητας, ἡ ἀνοχή ἀπέναντι στά κακά ἔργα, πού ἀμετάκλητα ἔχει μεταμοσχευθεῖ ἀπὸ τήν κοινωνική πραγματικότητα, ἀνοσιουργεῖ κατά τῆς τέχνης.

Ὅταν λέει και αἰτιολογεῖ κανεὶς γιατί ἓνα ἔργο τέχνης εἶναι ὠραῖο, γιατί εἶναι ἀληθινό, ἐσωτερικά συνεκτικό και νομιμοποιημένο, αὐτό δέν συνεπάγεται ὅτι ἀφαιρετικά τό ἀνάγει στίς γενικές του ἔννοιες, ἀκόμη και ἂν μιά τέτοια ἀφαίρεση και γενίκευση ἦταν δυνατή, κάτι πού ὁ Kant ἐπιθυμοῦσε και ἀμφισβητοῦσε. Σέ κάθε ἔργο τέχνης, ὄχι μόνο στήν ἀπορία τῆς στοχαστικῆς κριτικῆς ικανότητας, δένεται ὁ κόμβος τοῦ γενικοῦ και τοῦ μερικοῦ. Πολύ κοντά σέ αὐτό βρίσκεται ἡ ἀντίληψη τοῦ Kant ὅταν ὀρίζει τό ὠραῖο ὡς ἐκεῖνο «πού ἀρέσει γενικά χωρίς ἐννοιολογική σκέψη».⁷⁰ Μιά τέτοια γενικότητα, παρά τήν ἀπεγνωσμένη προσπάθεια τοῦ Kant, δέν μπορεῖ νά ἀποχωρισθεῖ ἀπὸ τήν ἀναγκαιότητα· ἡ σκέψη ὅτι κάτι «ἀρέσει γενικά» ἰσοδυναμεῖ μέ τήν κρίση ὅτι πρέπει νά ἀρέσει στόν καθένα, ἀλλιῶς θά ἦταν μόνο μιά ἐμπειρική διαπίστωση. Ἀλλά ἡ γενικότητα και ἡ ὑπονοούμενη ἀναγκαιότητα παραμένουν ἀναπόφευκτα ἔννοιες, και ἡ καντιανή τους ἐνότητα, ἡ εὐαρέσχεια, εἶναι ἐξωτερική πρὸς τό ἔργο τέχνης. Τό αἶτημα γιά ὑπαγωγή τους

σέ μιά ένότητα γνωρισμάτων αντίκειται στήν ιδέα τῆς κατανόησης ἀπό μέσα, ἡ ὁποία μέ τήν εἰσαγωγή τῆς ἔννοιας τοῦ σκοποῦ καί στά δύο μέρη τῆς *Κριτικῆς τῆς κριτικῆς ἰκανότητας* ὀφείλει νά διορθώσει τήν ταξινομική καί ρητά ἀντιτιθέμενη στήν κατανόηση τοῦ ἀντικειμένου ἀπό μέσα μέθοδο τοῦ «θεωρητικοῦ», δηλαδή τοῦ φυσικο-επιστημονικοῦ Λόγου. Κατ' αὐτά ἡ καντιανή αἰσθητική εἶναι ἐρμαφρόδιτη καί εὐάλωτη στήν κριτική τοῦ Hegel, ἡ προσπάθεια τοῦ ὁποίου πρέπει νά ἀπαλλαγεῖ ἀπό τόν ἀπόλυτο ἰδεαλισμό. Αὐτό εἶναι τό καθῆκον τῆς σημερινῆς αἰσθητικῆς. Ἡ ἀμφιρρέπεια τῆς καντιανῆς θεωρίας ὀφείλεται πάντως στή συνολική του φιλοσοφία, στήν ὁποία ἡ ἔννοια τοῦ σκοποῦ ἀπλῶς διευρύνει τήν κατηγορία σέ ρυθμιστική ἀρχή καί ταυτόχρονα τήν περιορίζει. Ὁ Kant γνωρίζει ποιά εἶναι τά κοινά σημεῖα τῆς τέχνης καί τῆς συλλογιστικῆς γνώσης, ὅχι ὅμως καί τήν ποιοτική τους διαφορά, πού λαμβάνει τόν χαρακτήρα τῆς οἰονεῖ μαθηματικῆς διαφορᾶς μεταξύ τοῦ πεπερασμένου καί τοῦ ἀπείρου. Κανένas ἀπό τοὺς κανόνες στοὺς ὁποίους μπορεῖ νά ὑπόκειται ἡ καλαισθητικὴ κρίση, οὔτε καὶ τό σύνολό τους, δέν δηλώνει κάτι σχετικά μέ τήν ἀξία ἐνός ἔργου. Ὅσο ἡ ἔννοια τῆς ἀναγκαιότητας, ὡς συστατικός παράγων τῆς καλαισθητικῆς κρίσης, δέν ὑποβάλλεται αὐτὴ καθ' ἑαυτὴ σέ στοχασμό, ἀναπαράγει ἀπλῶς τόν μηχανισμό καθορισμοῦ τῆς ἐμπειρικῆς πραγματικότητας, ὁ ὁποῖος ἐπανέρχεται στά ἔργα τέχνης μόνο μέ σκιῶδη μορφή καί τροποποιημένος· καί ἡ γενικὴ εὐαρέσκεια προϋποθέτει μιὰ συγκατάθεση, ἡ ὁποία, ἀνομολόγητα, ὑπόκειται σέ κοινωνικὲς συμβάσεις. Ἄν ὅμως αὐτά τά δύο στοιχεῖα μεταφερθοῦν στή σφαῖρα τοῦ νοητοῦ, ἡ καντιανὴ διδασκαλία παραμένει κενὴ περιεχομένου. Μπορεῖ νά φαντασθεῖ κανεῖς, καί μάλιστα ὅχι ἀπλῶς ὑπὸ τήν ἔννοια τῆς ἀφηρημένης δυνατότητας, ἔργα τέχνης πού ἀνταποκρίνονται στά καντιανὰ στοιχεῖα τῆς καλαισθητικῆς κρίσης καί παραταῦτα εἶναι ἀνεπαρκῆ. Ἄλλα ἔργα –ἀσφαλῶς τό σύνολο τῆς νεώτερης τέχνης– ἐναντιώνονται σέ αὐτά τά στοιχεῖα, κατὰ κανέναν τρόπο δέν ἀρέσουν γενικά, ἀλλὰ αὐτό δέν μειώνει τήν ἀντικειμενικὴ τους ποιότητα. Ὁ Kant ἐπιτυγχάνει τήν ἀντικειμενικότητα τῆς αἰσθητικῆς, στήν ὁποία ἀποβλέπει, ὅπως ἄλλωστε καί τῆς ἠθικῆς, μέ μιὰ τυποποίηση βάσει γενικῶν ἐννοιῶν, ἡ ὁποία ἔρχεται σέ ἀντίθεση πρὸς τό αἰσθητικὸ φαινόμενο, πού ἀπὸ τὴ σύστασή του εἶναι εἰδικό-μερικό. Σέ κανένα ἔργο δέν εἶναι οὐσιῶδες αὐτό πού τό καθε-

να, σύμφωνα μέ τήν καθαρή ἔννοιά του, πρέπει νά εἶναι. Ἡ τυποποίηση, πράξη τοῦ ὑποκειμενικοῦ Λόγου, ξαναρίχνει τήν τέχνη ἀκριβῶς σέ ἐκείνη τήν ἀπλῶς ὑποκειμενική περιοχή ἀπό τήν ὁποία ὁ Kant ἤθελε νά τήν ἀποσπάσει καί μέ τήν ὁποία ἡ τέχνη δέν μπορεῖ νά συμμορφωθεῖ· σέ αὐτή τήν περιοχή ἐπικρατεῖ τελικά τό τυχαῖο. Μιά διαλεκτική αἰσθητική ἀσκεῖ κριτική τόσο στήν ὑποκειμενική ὅσο καί στήν ἀντικειμενική αἰσθητική, ὡς δύο ἀντίθετους πόλους: στήν πρώτη ἐπειδὴ εἶναι ἀφηρημένη-ὑπερβατική ἢ προσανατολισμένη στό τυχαῖο, ἀνάλογα μέ τό ἐκάστοτε ἀτομικό γοῦστο – στή δεύτερη ἐπειδὴ παραβλέπει τήν ἀντικειμενική διαμεσολάβηση τῆς τέχνης ἀπό τό ὑποκείμενο. Μέσα στό ἔργο τέχνης τό ὑποκείμενο δέν εἶναι οὔτε παρατηρητής οὔτε δημιουργός οὔτε ἀπόλυτο πνεῦμα, ἀλλά μᾶλλον τό πνεῦμα πού συνδέεται μέ τό πράγμα, εἶναι προδιαμορφωμένο ἀπό αὐτό καί μέ τή σειρά του διαμεσολαβημένο ἀπό τό ἀντικείμενο.

Γιά τό ἔργο τέχνης, κατά συνέπεια καί γιά τή θεωρία, τό ὑποκείμενο καί τό ἀντικείμενο ἀποτελοῦν στοιχεῖα του καί ἡ σχέση τους εἶναι διαλεκτική καθόσον ὅλα τά συνθετικά του –ὕλικό, ἔκφραση, μορφή– εἶναι πάντοτε καί τά δύο, ὑποκειμενικά καί ἀντικειμενικά. Τά ὑλικά εἶναι σφραγισμένα ἀπό τό χέρι ἐκείνων πού τά προσφέρουν στό ἔργο· ἡ ἔκφραση, ἀντικειμενοποιημένη στό ἔργο καί αὐτή καθ' ἑαυτή ἀντικειμενική, εἰσχωρεῖ ὡς ὑποκειμενική παρόρμηση· ἡ μορφή πρέπει νά παραχθεῖ ὑποκειμενικά σύμφωνα μέ τίς ἀναγκασιότητες τοῦ ἀντικειμένου, ἀλλιῶς ἡ συμπεριφορά της ἀπέναντι στό διαμορφωνόμενο εἶναι μηχανική. Αὐτό πού, κατ' ἀναλογία πρὸς τήν κατασκευή ἑνός δεδομένου στή γνωσιολογία, ἐμφανίζεται στά μάτια τῶν καλλιτεχνῶν ὡς ἀντικειμενικά ἀδιαπέραστο, ὅπως συχνά τό ὑλικό τους, εἶναι ταυτόχρονα ἕνα καταστάλαγμα τοῦ ὑποκειμένου· τό φαινομενικά πῶς ὑποκειμενικό ἀπό ὅλα, ἡ ἔκφραση, εἶναι ἀντικειμενική καί καθόσον τό ἔργο τέχνης μοχθεῖ καί καταβάλλει δυνάμεις ὥσπου νά τήν ἐνσωματώσει μέσα του· ἡ ἔκφραση εἶναι τελικά μιά ὑποκειμενική συμπεριφορά στήν ὁποία ἀποτυπώνεται ἡ ἀντικειμενικότητα. Ἡ ἀμοιβαιότητα στή σχέση ὑποκειμένου καί ἀντικειμένου μέσα σέ ἕνα ἔργο τέχνης, πού δέν μπορεῖ νά εἶναι ταυτότητα, βρίσκεται σέ ἐπισφαλῇ ἰσορροπία. Ἀπό τήν ἰδιωτική της πλευρά ἡ ὑποκειμενική διαδικασία παραγωγῆς εἶναι ἀδιάφορη. Ἐχει ὅμως καί μιά ἀντικειμενική πλευρά, πού εἶναι ἀπαραίτητη

προϋπόθεση για την πραγματοποίηση της έσωτερικής νομοτέλειας. Η υποκειμενικότητα στην τέχνη δέν αποκτᾶ ὡς ἀνακοίνωση μηνυμάτων τό μερίδιο πού τῆς ἀνήκει, ἀλλά ὡς ἐργασία. Τό ἐργο τέχνης πρέπει νά ἐπιδιώκει τήν ἰσορροπία, τήν ὁποία ποτέ δέν ἔχει ἐντελῶς στό χέρι του: μία ἀπό τίς ὀψεις τοῦ φαινομενικοῦ χαρακτήρα τῆς τέχνης. Ὁ μεμονωμένος καλλιτέχνης ἔχει τόν ρόλο ἑνός ἐκτελεστικοῦ ὄργάνου καί ὡς πρός αὐτή τήν ἰσορροπία. Στήν παραγωγική διαδικασία ἔχει μπροστά του ἕνα πρόβλημα γιά τό ὁποῖο δύσκολα θά μπορούσε κανείς νά πεῖ ἂν τό ἔθεσε ὁ ἴδιος· ὁ μαρμάρινος ὄγκος ἢ τό πληκτρολόγιο τοῦ πιάνου, στά ὁποῖα ἕνα γλυπτό ἢ μιά μουσική σύνθεση ἀντίστοιχα περιμένουν νά ἀπελευθερωθοῦν, εἶναι γι' αὐτό τό πρόβλημα μᾶλλον κάτι περισσότερο ἀπό μεταφορικές ἐκφράσεις. Τά προβλήματα φέρουν τήν ἀντικειμενική λύση μέσα τους, τουλάχιστον μέσα σέ ἕνα ὀρισμένο εὖρος διασποράς, μολονότι ἡ λύση δέν εἶναι τόσο μονοσήμαντη ὅσο στίς μαθηματικές ἐξισώσεις. Ἡ ἀπόλυτη πράξη^{70α} τοῦ καλλιτέχνη εἶναι τό ἐλάχιστο: πρέπει νά μεσολαβεῖ ἀνάμεσα στό πρόβλημα πού ἔχει μπροστά του, κάτι πού εἶναι ἤδη προκαθορισμένο, καί στή λύση, ἢ ὁποία ἐπίσης δυνητικά προϋπάρχει στό ὑλικό. Ὅπως τό ἐργαλεῖο ἔχει ἀποκληθεῖ προέκταση τοῦ ἀνθρώπινου χεριοῦ, ἔτσι θά μπορούσε κανείς νά ἀποκαλέσει τόν καλλιτέχνη προέκταση τοῦ ἐργαλείου γιά τό πέρασμα ἀπό τό δυνητικό στό πραγματικό.

Ὁ γλωσσικός χαρακτήρας τῆς τέχνης ὁδηγεῖ στόν στοχασμό πάνω σέ αὐτό πού μιλάει μέσα ἀπό τήν τέχνη· αὐτό, καί ὄχι ὁ παραγωγός ἢ ὁ ὑποδεχόμενος, εἶναι τό πραγματικό ὑποκείμενό της, τό ὁποῖο ἐπικαλύπτεται ἀπό τό ἐγώ τῆς λυρικής ποίησης, πού αὐτοδιακηρυσσόταν ἐπὶ αἰῶνες παρουσιάζοντας τήν ποιητική υποκειμενικότητα ὡς δῆθεν αὐτονόητη. Ἀλλά αὐτή δέν εἶναι κατά κανέναν τρόπο ταυτόσημη μέ τό ἐγώ πού μιλάει μέσα ἀπό τό ποίημα. Καί αὐτό ὄχι μόνο λόγω τοῦ πλασματικοῦ χαρακτήρα τῆς ποίησης καί τῆς μουσικῆς, ὅπου ἡ υποκειμενική ἐκφραση σχεδόν ποτέ δέν συμπίπτει ἄμεσα μέ τή βιοτική πραγματικότητα τοῦ συνθέτη. Πολύ πέρα ἀπό αὐτή τό ἐγώ τοῦ ποιήματος, τό συντακτικό ὑποκείμενο, τίθεται κατά βάση ἀπό τό λανθάνον ἐγώ πού μιλάει μέσα ἀπό τό μόρφωμα, ἀναλαμβάνοντας τήν ἐμπειρική λειτουργία τοῦ πνευματικοῦ ἐγώ, ὄχι ἀντίστροφα. Τό μερίδιο συμμετοχῆς τοῦ ἐμπειρικοῦ ἐγώ δέν εἶναι ὁ τόπος τῆς αὐθεντικότητας, ὅπως θά ἤθελε ὁ κοινός

τόπος τῆς γνησιότητος. Παραμένει ἀνοιχτό ζήτημα ἂν τό λανθάνον ἐγώ, αὐτό πού μιλάει, εἶναι τό ἴδιο σέ ὅλα τά εἶδη τέχνης ἢ ἂν ἀλλάζει· θά μπορούσε νά παραλλάσσει ποιοτικά ἀνάλογα μέ τά ὑλικά τῶν τεχνῶν· ἡ ὑπαγωγή τους στήν προβληματική γενική ἔννοια τῆς τέχνης εἶναι παραπλανητική. Πάντως εἶναι ἐνύπαρκτο στό πράγμα, συγκροτεῖται μέσα στό μόρφωμα μέ τή γλωσσική πράξη τοῦ ἴδιου τοῦ μορφώματος· ὁ πραγματικός παραγωγός, σέ σχέση μέ τό μόρφωμα, εἶναι ἓνα στοιχεῖο τῆς πραγματικότητος μεταξύ ἄλλων.

Ὁ ἰδιώτης δέν παίζει ἀποφασιστικό ρόλο οὔτε κἂν στήν πραγματική παραγωγή τῶν ἔργων τέχνης. Ἡ ἐσωτερική σύσταση τοῦ ἔργου τέχνης ἀπαιτεῖ τόν καταμερισμό ἐργασίας καί τό ἄτομο λειτουργεῖ ἐξαρχῆς μέσα σέ αὐτό τό πνεῦμα. Καθώς ἡ παραγωγή παραδίδεται στήν ὕλη της, καταλήγει, παρά τήν ἀκραία ἀτομοποίηση, σέ κάτι γενικό. Ἡ δύναμη μιᾶς τέτοιας αὐτοαπεμπόλησης τοῦ ἰδιωτικοῦ ἐγώ στό πράγμα εἶναι ἡ συλλογική οὐσία αὐτοῦ τοῦ ἐγώ· συνιστᾷ τόν γλωσσικό χαρακτήρα τῶν ἔργων. Ἡ ἐργασία πάνω στό ἔργο τέχνης εἶναι κοινωνική καί ἐκτελεῖται περνώντας μέσα ἀπό τό ἄτομο, χωρίς αὐτό νά ἔχει ὅπωςδήποτε συνείδηση τῆς κοινωνίας, καί μάλιστα τόσο περισσότερο ὅλο λιγότερο συνειδητοποιεῖ τήν κοινωνία. Τό ἀτομικό ὑποκείμενο πού παρεμβαίνει κάθε φορά ἀντιπροσωπεύει ἀπλῶς μιᾶ ὀριακή τιμή, κάτι ἐλάχιστο πού ἀπαιτεῖ τό ἔργο τέχνης γιά νά ἀποκρυσταλλωθεῖ. Ἡ αὐτονόμηση τοῦ ἔργου τέχνης ἀπό τόν καλλιτέχνη δέν εἶναι ἀποκύημα τῆς μεγαλομανοῦς φαντασίωσης τῆς ἀρχῆς «ἡ τέχνη γιά τήν τέχνη», ἀλλά ἡ πιό ἀπλή ἔκφραση τῆς σύστασης τοῦ ἔργου ὡς κοινωνικῆς σχέσης πού φέρει μέσα της τόν νόμο τῆς ἀντικειμενοποίησής της· μόνον ὡς πράγματα συνιστοῦν τά ἔργα τέχνης μιᾶ ἀντίθεση πρὸς τήν ἐκπραγματισμένη κοινωνική ἀταξία. Μέ αὐτά συμφωνεῖ τό οὐσιαστικό γεγονός ὅτι μέσα ἀπό τά ἔργα τέχνης, ἀκόμη καί ἀπό τά λεγόμενα ἀτομικά, μιλάει ἓνα ἐμεῖς καί ὄχι ἓνα ἐγώ, καί μάλιστα τόσο πιό καθαρά ὅσο λιγότερο προσαρμόζεται ἐξωτερικά σέ ἓνα ἐμεῖς καί τό ἰδιώμά του. Καί σέ αὐτή τήν περίπτωση ἡ μουσική πλάθει ὀρισμένα καλλιτεχνικά χαρακτηριστικά πιό ἀδρά ἀπὸτι οἱ ἄλλες τέχνες, χωρίς ἄλλωστε νά μπορεῖ γιαντό νά διεκδικήσῃ τά πρωτεῖα. Ἀνεξάρτητα ἀπὸ τήν πρόθεσή της λέει κατευθείαν: ἐμεῖς. Ἀκόμη καί τά πρωτοκολλοειδή ἔργα τῆς ἐξπρεσιονιστικῆς περιόδου καταγράφουν ἔγκυρες ἐμπειρίες, καί τό δικό τους κῦρος, ἡ δική τους δύναμη διαμόρφωσης

συναρτᾶται μέ τό ἐρώτημα ἄν μιλοῦν πραγματικά μέσα ἀπό αὐτές. Πάνω στή δυτική μουσική θά μπορούσε νά δείξει κανεῖς ὅτι τό σημαντικότερο εὔρημα, ἡ ἁρμονική διάσταση βάθους, μαζί ὅλη τή θεωρία τῆς ἀντίστιξης καί τήν πολυφωνία, εἶναι τό ἐμεῖς πού προῆλθε ἀπό τή χορωδιακή τελετουργία. Εἰσερχόμενο κυριολεκτικά στό ἔργο μετατρέπεται σέ ἐσωτερικό παράγοντα καί παραταῦτα διατηρεῖ τόν ὁμιλητικό του χαρακτήρα. Τά ποιήματα ἀναφέρονται σέ ἓνα ἐμεῖς μέ τή συμμετοχή τους στήν ἐπικοινωνιακή γλώσσα, ἀπό τήν ὁποία κανένα ποίημα δεν μπορεῖ νά ἀπαλλαγεῖ ἐντελῶς· λόγω τοῦ γλωσσικοῦ τους χαρακτήρα τά ποιήματα πρέπει νά μοχθοῦν γιά τήν ἀπελευθέρωσή τους ἀπό τόν ἐξωτερικό πρὸς αὐτά ἐπικοινωνιακό λόγο. Ἀλλά αὐτή ἡ διαδικασία δέν ἰσοδυναμεῖ μέ τήν καθαρή ὑποκειμενοποίηση, ὅπως ἐμφανίζεται καί νομίζει ἡ ἴδια. Μέσω αὐτῆς τῆς διαδικασίας τό ὑποκείμενο προσκολλᾶται στή συλλογική ἐμπειρία, καί μάλιστα μέ τόσο μεγαλύτερη ἀφοσίωση ὅσο περισσότερο ἀντιστέκεται κατά τῆς γλωσσικά ἀντικειμενοποιητικῆς τῆς ἔκφρασης. Ἡ εἰκαστική τέχνη μιλάει μᾶλλον μέσα ἀπό τό «πῶς» τῆς ἐπαναντίληψης.^{70β} Τό δικό της ἐμεῖς εἶναι κατευθείαν τό αἰσθητήριο στήν ἱστορική του ἐξέλιξη, τό ὁποῖο ἀναπτύσσοντας τή γλώσσα τῶν μορφῶν του σπάζει τή σχέση μέ τόν ἀντικειμενικό κόσμο πού ἄλλαξε. Αὐτό πού λένε οἱ εἰκόνες εἶναι ἓνα «ὀρίστε, κοιτάξτε!»· τό συλλογικό τους ὑποκείμενο εἶναι αὐτό πού ἐπισημαίνουν καί πού ὁδηγεῖ πρὸς τά ἔξω, ὄχι πρὸς τά μέσα ὅπως στή μουσική. Μέ τή μεγαλύτερη ἀνάπτυξη τοῦ γλωσσικοῦ τῆς χαρακτήρα ἡ ἱστορία τῆς τέχνης, πού ταυτίζεται μέ τήν προϋῶσα ἐξατομικευσή της, εἶναι ταυτόχρονα τό ἀντίθετο τῆς τελευταίας. Τό γεγονός ὅμως ὅτι αὐτό τό ἐμεῖς παραμένει κοινωνικά ἀπροσδιόριστο, ὅτι δέν εἶναι τό ἐμεῖς ὀρισμένων τάξεων ἢ κοινωνικῶν θέσεων, ὀφείλεται στόν κοινωνικό χαρακτήρα κάθε τέχνης ὑψηλῶν ἀξιώσεων, πού μέχρι σήμερα ἦταν ἀποκλειστικά ἀστικός· σύμφωνα μέ τή θέση τοῦ Τρότσκι, μετά τήν ἀστική τέχνη δεν μπορεῖ κανεῖς νά φαντασθεῖ μιά προλεταριακή παρά μόνο μιά σοσιαλιστική τέχνη. Τό αἰσθητικό ἐμεῖς ἀντιπροσωπεύει τή συνολική κοινωνία σέ ἓνα σχετικά ἀκαθόριστο βαθμό, πού εἶναι ὅμως καί τόσο καθορισμένος ὅσο οἱ κυρίαρχες παραγωγικές δυνάμεις καί παραγωγικές σχέσεις μιᾶς ἐποχῆς. Ἐνῶ ἡ τέχνη μπαίνει στόν πειρασμό νά προκαταλάβει μιά ἀνύπαρκτη συνολική κοινωνία, τό ἀνύπαρκτο ὑποκείμενό της,

όντας τότε όχι μόνον ιδεολογία, ταυτόχρονα φέρει τήν κηλίδα τῆς μὴ ὑπαρξῆς αὐτοῦ τοῦ ὑποκειμένου. Καί ὅμως μέσα τῆς διατηροῦνται οἱ ἀνταγωνισμοί τῆς κοινωνίας. Ἀληθινή εἶναι ἡ τέχνη ἐφόσον ἐκεῖνο πού μιλάει μέσα ἀπὸ αὐτὴ καθὼς καὶ ἡ ἴδια παραμένουν διχασμένα, ἀσυμφιλίωτα, ἀλλὰ αποκτᾷ αὐτὴ τὴν ἀλήθεια ὅταν συνθέτει τὸ διασπασμένο καὶ μόνον ἔτσι τὸ καθορίζει ὡς ἀσυμφιλίωτο. Τὸ παράδοξο εἶναι ὅτι πρέπει νὰ μαρτυρεῖ τὸ μὴ συμφιλιωμένο καὶ νὰ τείνει παραταῦτα νὰ τὸ συμφιλιώσει· αὐτὴ τὴ δυνατότητα τὴν ἔχει μόνον ἡ μὴ συλλογιστική τῆς γλώσσα. Μόνο σέ αὐτὴ τὴ διαδικασία συγκεκριμενοποιεῖται τὸ ἐμεῖς τῆς. Ἐκεῖνο ὅμως πού μιλάει μέσα ἀπὸ τὴν τέχνη εἶναι πραγματικά τὸ ὑποκείμενό τῆς καθόσον μιλάει μέσα ἀπὸ αὐτὴ καὶ δέν παριστάνεται ἀπλῶς ἀπὸ τὴν ἴδια. Ὁ τίτλος τοῦ ἀπαράμιλλου τελευταίου κομματιοῦ τῶν *13 Παιδικῶν σκηνῶν* [ἔργο 15, 1838] τοῦ Schumann, ἑνὸς ἀπὸ τὰ παλαιότερα μοντέλα ἐξπρεσσιονιστικῆς μουσικῆς, «Μιλάει ὁ ποιητής» καταγράφει τὴ συνείδηση αὐτοῦ τοῦ γεγονότος. Τὸ αἰσθητικὸ ὑποκείμενο δέν μπορεῖ ὅμως νὰ ἀπεικονισθεῖ ἀπὸ τὴν τέχνη, ἴσως ἐπειδὴ, ὄντας κοινωνικά διαμεσολαβημένο, εἶναι τόσο λίγο ἐμπειρικό ὅσο μόνον τὸ ὑπερβατικὸ ὑποκείμενο τῆς φιλοσοφίας. «Ἡ ἀντικειμενοποίηση τοῦ ἔργου τέχνης γίνεται σέ βάρος τῆς ἀπεικόνισης ζωντανῶν ὄντων. Ζωὴ αποκτοῦν τὰ ἔργα τέχνης μόνον ὅταν παραιτοῦνται ἀπὸ τὴν ὁμοιότητα μέ τὸν ἄνθρωπο. “Ἡ ἔκφραση ἑνὸς ἀνόθευτου συναισθήματος εἶναι πάντοτε κάτι τετριμμένο. Ὅσο πιὸ ἀνόθευτα τὰ συναισθήματα, τόσο πιὸ τετριμμένη ἡ ἔκφρασή τους. Γιά νὰ μὴν εἶναι τετριμμένη, πρέπει νὰ καταβληθεῖ προσπάθεια”».⁷¹

Τὸ ἔργο τέχνης γίνεται ἀντικειμενικὸ ἐπειδὴ εἶναι κάτι ἐντελῶς φτιαγμένο καὶ ὅλα τὰ στοιχεῖα του εἶναι ὑποκειμενικά διαμεσολαβημένα. Ἡ γνωσιοκριτικὴ ἀντίληψη ὅτι τὸ μερίδιο τῆς ὑποκειμενικότητας καὶ ἡ ἐκπραγμάτιση συσχετίζονται στενά ἀληθεύει ἀκόμη περισσότερο στὴν αἰσθητική. Ὁ φαινομενικὸς χαρακτήρας τῶν ἔργων τέχνης, ἡ ψευδαίσθηση ὅτι συνιστοῦν ἓνα εἶναι καθ’ ἑαυτό, δείχνει ὅτι, ὄντας ἐντελῶς ὑποκειμενικά διαμεσολαβημένα, συμμετέχουν στό οἰκουμενικὸ πλέγμα τύφλωσης, τὴν οἰκουμενικὴ ἐκπραγμάτιση, ὅτι, στή γλώσσα τοῦ Marx, καθρεφτίζουν μιὰ σχέση ζωντανῆς ἐργασίας κατ’ ἀνάγκη σάν νὰ ἦταν ὑλικὸ ἀντικείμενο. Ἡ ἐσωτερικὴ συνοχή, μέ τὴν ὁποία τὰ ἔργα τέχνης συμμετέ-

χουν στην αλήθεια, έμπεριέχει και την αναλήθειά τους· στά πιο έκτεθειμένα έργα ή τέχνη εκδήλωσε την αντίθεσή της προς αυτό, και αυτή ή εξέγερσή της ακολουθεί σήμερα τόν δικό της νόμο κίνησης. Η αντινομία της αλήθειας και της αναλήθειας της τέχνης παρακίνησε ίσως τόν Hegel νά προβλέψει τό τέλος της τέχνης. Δέν ήταν άγνωστη στην παραδοσιακή αισθητική ή αντίσταση ενός έργου την ύπαρξη των πολλών και διάφορων, ότι μέ την αυθαίρετη επιβολή αυτής της πρωτοκαθεδρίας δέν επιτυγχάνεται ή ενότητα. Έξίσου σημαντικό για τή σύσταση ενός έργου είναι όμως τό γεγονός ότι κανένα έργο δέν μπορεί νά ανταποκριθεί σέ μιά τέτοια απαίτηση. Τά πολλά και διάφορα μέσα στό αισθητικό συνεχές θέλουν ασφαλώς τή σύνθεσή τους, αλλά, καθώς ταυτόχρονα καθορίζονται από εξωαισθητικούς παράγοντες, την αποφεύγουν. Η σύνθεση πού επιτυγχάνεται μέ την παρέκταση των πολλών και διάφορων, τά όποια δυνητικά την έμπεριέχουν, είναι αναπόφευκτα και ή άρνησή τους. Μέσα στό μόρφωμα αποτυγχάνει κατ' ανάγκη ή εξισορρόπησή τους, επειδή έξω, μετααισθητικά, δέν υπάρχει. Ανταγωνισμοί πού στό επίπεδο της πραγματικότητας μένουν άλυτοι δέν μπορούν νά λυθούν ούτε στό επίπεδο της φαντασίας· επενεργούν στον χώρο της φαντασίας και αναπαράγονται στην έλλειψη συνοχής της ίδιας, και μάλιστα ανάλογα μέ τόν βαθμό αυθαιρεσίας μέ την όποια επιβάλλεται ή λύση τους. Τά έργα τέχνης πρέπει νά εμφανίζονται σαν νά κάνουν τό ανέφικτο έφικτό· ή ιδέα της τελειότητας των έργων, από την όποία κανένα δέν μπορεί νά απαλλαγεί χωρίς νά μηδενισθεί ή αξία του, ήταν πάντοτε προβληματική. Για τους καλλιτέχνες τά πράγματα είναι δύσκολα, όχι μόνο λόγω της τύχης τους πού εξακολουθεί νά είναι άβέβαιη στον κόσμο, αλλά επειδή μέ την προσπάθειά τους είναι αναγκασμένοι νά ενεργούν κατά της αισθητικής αλήθειας, την όποια επιδιώκουν. Έφόσον ιστορικά-πραγματικά τό υποκείμενο και τό αντικείμενο είναι χωρισμένα, ή τέχνη είναι δυνατή μόνο περνώντας μέσα από τό υποκείμενο, διότι ή μίμηση πραγμάτων μή διευθετημένων από τό υποκείμενο δέν υπάρχει πουθενά άλλοι εκτός από τό υποκείμενο ως ζωντανό όν. Αυτό προεκτείνεται στην αντικειμενοποίηση της τέχνης μέ την έσωτερική της πραγμάτωση, ή όποια χρειάζεται τό ιστορικό υποκείμενο. Άν τό έργο τέχνης μέ την αντικειμενοποίησή του έλπίζει στην κρυφή για τό υποκείμενο αλήθεια, αυτό

συμβαίνει ἐπειδή τό ἴδιο τό ὑποκείμενο δέν εἶναι ἀπόλυτο. Ἡ σχέση ἀνάμεσα στήν ἀντικειμενικότητα τοῦ ἔργου τέχνης καί τήν πρωτοκαθεδρία τοῦ ἀντικειμένου δέν εἶναι συνεχῆς καί ἀρραγῆς. Μαρτυρεῖ αὐτή τήν πρωτοκαθεδρία ὑπό τίς συνθήκες τῆς οἰκουμενικῆς μαγικῆς ἐπήρειας, ὅπου τό εἶναι καθ' ἑαυτό μόνο στό ὑποκείμενο μπορεῖ πιά νά βρεῖ καταφύγιο, ἐνῶ τό εἶδος ἀντικειμενικότητας τοῦ ἔργου τέχνης εἶναι μιά φαινομενικότητα πλασμένη ἀπό τό ὑποκείμενο, κριτική τῆς ἀντικειμενικότητας. Ἀπό ἕναν τέτοιο κόσμο ἀντικειμένων δέν ἀφήνει νά περάσουν μέσα παρὰ μόνο τά διάσπαρτα μέλη (*membra disiecta*)· μόνον ὡς ἀποσυναρμολογημένος μπορεῖ ὁ κόσμος τῶν ἀντικειμένων νά γίνει σύμμετρος πρὸς τόν μορφολογικό νόμο.

Ἡ ὑποκειμενικότητα, ἀναγκαία προϋπόθεση τοῦ ἔργου τέχνης, δέν εἶναι ὅμως ἀπό μόνη της μιά αἰσθητική ιδιότητα. Γιά νά ἀποκτήσει αἰσθητικό ποιόν χρειάζεται τήν ἀντικειμενοποίηση. Κατ' αὐτά ἡ ὑποκειμενικότητα μέσα στό ἔργο τέχνης εἶναι αὐτοαπεμπολημένη καί κρυμμένη, κάτι πού τό ἀγνοεῖ ἡ ἔννοια τῆς καλλιτεχνικῆς βούλησης τοῦ Riegl. Παραταῦτα θίγει κάτι οὐσιαστικό γιά τήν ἐσωτερική κριτική: ὅτι αὐτό πού κρίνει τήν ἀξία τῶν ἔργων τέχνης δέν εἶναι κάτι ἐξωτερικό πρὸς τά ἴδια. Αὐτά –ὄχι ἀσφαλῶς οἱ καλλιτέχνες– συνιστοῦν τό κριτήριο τοῦ ἑαυτοῦ τους, σύμφωνα μέ τή διατύπωση τοῦ Wagner εἶναι ὁ αὐτοθεσπιζόμενος κανόνας τους. Τό ἐρώτημα σχετικά μέ τή νομιμοποίησή τους δέν εἶναι ἀνεξάρτητο ἀπό τήν ἐκπλήρωσή τους. Κανένα ἔργο τέχνης δέν εἶναι μόνον αὐτό πού θέλει, ἀλλά κανένα ἐπίσης δέν εἶναι κάτι περισσότερο χωρίς νά θέλει κάτι. Αὐτό ἀγγίζει τά ὅρια τοῦ αὐθορμητισμοῦ, ἄν καί εἰδικά ὁ αὐθορμητισμός ἐμπεριέχει καί τό στοιχεῖο τοῦ ἀκούσιου. Ἐκδηλώνεται προπάντων στή γενική σύλληψη τοῦ ἔργου τέχνης, στό σχέδιό του πού διαφαίνεται μέσα ἀπό αὐτό. Ἡ κατηγορία τῆς γενικῆς σύλληψης δέν περικλείει τήν ἀποπεράτωση τῶν ἔργων, ἀλλά συχνά μεταβάλλει τήν αὐτοπραγμάτωσή τους. Ἡ γενική σύλληψη μετατίθεται ὑπό τήν πίεση τῆς ἐγγενοῦς λογικῆς, καί αὐτό εἶναι σχεδόν ἡ σφραγίδα τῆς ἀντικειμενοποίησης. Αὐτό τό ξένο πρὸς τό ἐγώ καί ἀντίθετο πρὸς τή δῆθεν καλλιτεχνική βούληση στοιχεῖο εἶναι γνωστό στοὺς καλλιτέχνες, ὅπως καί στοὺς θεωρητικούς, καί κάποτε τοὺς τρομάζει· ὁ Nietzsche μίλησε γιά τό ἴδιο πράγμα στό τέλος τοῦ *Πέραν τοῦ καλοῦ καί τοῦ κακοῦ*. Τό ξέ-

νο πρὸς τὸ ἐγὼ στοιχεῖο ὑπὸ τὴν πίεση τοῦ ἔργου εἶναι μᾶλλον αὐτὸ πού ἐννοοῦσε ὁ ὄρος ἰδιοφυΐας. Ἡ ἔννοια τῆς ἰδιοφυΐας, ἂν μπορεῖ νὰ μείνει κάτι ἀπὸ αὐτὴ, πρέπει νὰ ἀποχωρισθεῖ ἀπὸ τὴν ὠμὴ ταύτιση μέ τὸ δημιουργικὸ ὑποκείμενο, ἢ ὁποῖα ἀπὸ ἐνθουσιασμό καὶ μόνο μεταμορφώνει τὸ ἔργο τέχνης σέ ντοκουμέντο τοῦ δημιουργοῦ του καὶ ἔτσι τὸ μειώνει. Ἡ ἀντικειμενικότητα τῶν ἔργων, ἓνα κεντρί γιὰ τοὺς ἀνθρώπους πού ζοῦν στὴν κοινωνία τῶν ἀνταλλαγῶν, ἐπειδὴ στὴν πλάνη τους περιμένουν ἀπὸ τὴν τέχνη νὰ μετριάσει τὴν ἀλλοτρίωση, μεταφράζεται σέ μιὰ ὑποκειμενικὴ ιδιότητα ἢ ὁποῖα ἀποδίδεται στὸν ἄνθρωπο πού βρίσκεται πίσω ἀπὸ τὸ ἔργο· συνήθως παίζει ἀπλῶς τὸν ρόλο μιᾶς μάσκας, πίσω ἀπὸ τὴν ὁποῖα κρύβονται ἐκεῖνοι πού θέλουν νὰ πουλήσουν τὸ ἔργο ὡς καταναλωτικὸ ἀγαθό. Ἄν θέλει κανεὶς νὰ μὴν καταργήσει ἀπλῶς τὴν ἔννοια τῆς ἰδιοφυΐας ὡς κατάλοιπο τοῦ ρομαντισμοῦ, πρέπει νὰ τὴν ἀναγάγει στὴν ἱστοριοφιλοσοφικὴ τῆς ἀντικειμενικότητας. Ἡ ἀπόκλιση μεταξὺ ὑποκειμένου καὶ ἀτόμου, προδιαμορφωμένη στὸν ἀντιψυχολογισμό τοῦ Kant, τεκμηριωμένη στὸν Fichte, γίνεται αἰσθητὴ καὶ στὴν τέχνη. Ἡ ἀπόσταση ἀνάμεσα στὴν αὐθεντικότητα καὶ τὴ δεσμευτικότητα ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά καὶ τὴν ἐλευθερία τοῦ χειραφετημένου ἀτόμου ἀπὸ τὴν ἄλλη μεγαλώνει. Ἡ ἔννοια τῆς ἰδιοφυΐας εἶναι μιὰ ἀπόπειρα ὥστε νὰ γεφυρωθεῖ τὸ χάσμα ὡς διὰ μαγείας, νὰ ἐπιβεβαιωθεῖ στό ἄτομο, ὅσον ἀφορᾷ τὸ ξεχωριστό πεδίο τῆς τέχνης, ἢ ἱκανότητα γιὰ κάτι αὐθεντικὸ μέ γενικότερη ἰσχὺ. Τὸ ἐμπειρικὸ περιεχόμενο ἐνός τέτοιου μυστικοπαθοῦς φανατισμοῦ εἶναι ὅτι πραγματικά ἡ αὐθεντικότητα στὴν τέχνη, τὸ στοιχεῖο τῆς οἰκουμενικότητας, δέν εἶναι πλέον δυνατὴ παρὰ μόνο μέσω τῆς ἀρχῆς τῆς ἀτομοποίησης, ὅπως καὶ ἀντίστροφα, ἡ γενικὴ ἀστική ἐλευθερία θά ἔπρεπε νὰ εἶναι ἡ ἐλευθερία γιὰ τὴν ἰδιαιτερότητα, τὴν ἀτομοποίηση. Ὅμως ἡ αἰσθητικὴ τῆς ἰδιοφυΐας τοποθετεῖ αὐτὴ τὴ σχέση τυφλά, μὴ διαλεκτικά σέ ἓνα ἄτομο, τὸ ὁποῖο ταυτόχρονα ὑποτίθεται ὅτι εἶναι ὑποκείμενο· ὁ *intellectus archetypus*,^{71α} πού στὴ γνωσιολογία ταυτίζεται ρητὰ μέ τὴν ἰδέα, ἐμφανίζεται στὴν ἔννοια τῆς ἰδιοφυΐας σάν ἓνα δεδομένο τῆς τέχνης, ὅπου ἰδιοφυΐα εἶναι τὸ ἄτομο καὶ ὁ αὐθορμητισμός του συμπύπτει μέ τὴν ἐλεύθερη πράξη (*Tathandlung*) τοῦ ἀπόλυτου ὑποκειμένου. Ἡ δόση ἀλήθειας μιᾶς τέτοιας θέσης συναρτᾶται μέ τὸ γεγονός ὅτι ἡ ἀτομοποίηση τῶν ἔργων τέχνης, δια-

μεσολαβημένη από τόν αυθορμητισμό, είναι τό στοιχείο τους μέσω του οποίου αντικειμενοποιούνται. Ἡ ἔννοια τῆς ιδιοφυΐας είναι ὁμως ἐσφαλμένη, διότι τά μορφώματα δέν είναι δημιουργίες καί οἱ ἄνθρωποι δέν είναι δημιουργοί. Αυτό συνεπάγεται τήν ἀναλήθεια τῆς αἰσθητικῆς τῆς ιδιοφυΐας, ἡ ὁποία αποκρύπτει τό στοιχείο τῆς πεπερασμένης κατασκευῆς, τῆς τέχνης.^{71β} Ὑπερτονίζοντας τήν ἀπόλυτη πρωτοτυπία τῆς τέχνης καί ἀποδίδοντας σέ αὐτή περιῖπου τήν ιδιότητα μιᾶς *natura naturans*.^{71γ} Ἔτσι γεννιέται ἡ ιδεολογία τοῦ ἔργου τέχνης ὡς ὀργανικοῦ καί ἀσυνείδητου δημιουργήματος, πού ἀργότερα λαμβάνει τίς διαστάσεις ἐνός θολοῦ ρεύματος, τοῦ αἰσθητικοῦ ἀνορθολογισμοῦ. Ἡ αἰσθητική τῆς ιδιοφυΐας, ἄν καί ἀντιτίθεται στήν κακή γενικότητα, ἀποσπᾷ τήν προσοχή ἀπό τήν κοινωνία, καθῶς ἐξαρχῆς μεταθέτει τό κέντρο βάρους στό ἄτομο, τό ὁποῖο ἀπολυτοποιεῖ. Ἡ ἔννοια τῆς ιδιοφυΐας, παρά τήν κατάχρησή της, θυμίζει ὁμως ὅτι τό ὑποκείμενο στό ἔργο τέχνης δέν πρέπει νά περιορίζεται στήν αντικειμενοποίηση. Στήν *Κριτική τῆς κριτικῆς ικανότητος* ἡ ἔννοια τῆς ιδιοφυΐας ἦταν τό καταφύγιο ὅλων τῶν πραγμάτων πού ὁ ἡδονισμός ἀφαιροῦσε κατά τά ἄλλα ἀπό τήν καντιανή αἰσθητική. Ὁ Kant ὁμως ἀπέδιδε τήν ιδιοφυΐα ἀποκλειστικά στό ὑποκείμενο, κάτι πού εἶχε τεράστιες συνέπειες, μή λαμβάνοντας ὑπόψη ὅτι εἰδικά αὐτό τό στοιχείο εἶναι ξένο πρὸς τό ἐγώ, μιᾶ ιδιότητα πού ἐμελλε νά ὑποστεῖ ιδεολογική ἐκμετάλλευση μέ τήν ἀντιπαράταξη τῆς ιδιοφυΐας στήν ἐπιστημονική καί φιλοσοφική ὀρθολογικότητα. Ἡ φетиχοποίηση τῆς ἔννοι-ας τῆς ιδιοφυΐας, πού ἄρχισε ἀπό τόν Kant, καί ἀναφέρεται σέ μιᾶ ξεκομμένη, στή γλώσσα τοῦ Hegel ἀφηρημένη ὑποκειμενικότητα, ἤδη στούς ἀναθηματικούς πίνακες τοῦ Schiller ἔλαβε ἀκραῖα ἐλιτιστικά χαρακτηριστικά. Δυνητικά ἡ ιδιοφυΐα εἶναι ἐχθρός τῶν ἔργων τέχνης· ὁ ἄνθρωπος πίσω ἀπό τά ἔργα τέχνης θεωρεῖται πῶ οὐσιαστικός ἀπό τά ἴδια, μιᾶ ιδέα πού ὑποννοοῦσε τόν Goethe. Στήν ἔννοια τῆς ιδιοφυΐας ἡ ιδέα τοῦ δημιουργοῦ ἐκχωρεῖται μέ ιδεαλιστική ἀλαζονεία ἀπό τό ὑπερβατικό ὑποκείμενο στό ἐμπειρικό, στόν παραγωγικό καλλιτέχνη. Αυτό βολεύει καί εὐχαριστεῖ τή χυδαία ἀστική συνείδηση, τόσο λόγῳ τῆς ἐργασιακῆς ἠθικῆς, πού χαρακτηρίζει τόν ἐκθειασμό τῆς καθαρῆς δημιουργικότητος τοῦ ἀνθρώπου χωρίς νά λαμβάνεται ὑπόψη ὁ σκοπός, ὅσο καί ἐπειδή ὁ παρατηρητής ἀπαλλάσσεται ἀπό τήν προσπάθεια νά κα-

τανοήσει τό ἔργο: τόν ταΐζουν μέ ἓνα ὑποκατάστατο, τήν προσω-
 πικότητα τοῦ ἐκάστοτε καλλιτέχνη, σέ τελική ἀνάλυση τό κίτς τῶν
 βιογραφιῶν. Οἱ παραγωγοί σημαντικῶν ἔργων τέχνης δέν εἶναι
 ἡμίθεοι, ἀλλά ἄνθρωποι μέ ἐλαττώματα, συχνά νευρωτικοί καί
 φθαρμένοι. Καί ὅμως ἓνα αἰσθητικό φρόνημα πού ἐξαλείφει ριζι-
 κά τήν ἰδέα τῆς ἰδιοφυΐας ἐκφυλίζεται σέ ἀνιαρή καί δασκαλίστικη
 χειροτεχνία, ἓνα κενό περιεχομένου χρωμάτισμα προσχεδιασμέ-
 νων στερεότυπων. Τό περιεχόμενο ἀλήθειας πού μπορεῖ νά κρύβει
 ἡ ἔννοια τῆς ἰδιοφυΐας πρέπει νά ἀναζητεῖται στό ἴδιο τό πράγμα,
 τό ἔργο, πού παραμένει ἀνοιχτό καί δέν ἐγκλωβίζεται σέ ἐπαναλή-
 ψεις. Ἀλλωστε ἡ ἔννοια τῆς ἰδιοφυΐας, ὅταν στά τέλη τοῦ δέκατου
 ὀγδοοῦ αἰῶνα ἔγινε τῆς μόδας, δέν ἦταν ἀκόμη χαρισματική.^{71δ}
 σύμφωνα μέ τήν ἰδέα ἐκείνης τῆς ἐποχῆς ὁ καθένας θά μπορούσε
 νά εἶναι ἰδιοφυΐα, ἀρκεῖ νά ἐκδηλωνόταν μέ μή συμβατικό τρόπο,
 ὡς φύση. Ἡ ἰδιοφυΐα ἦταν μιᾶ στάση, σχεδόν ἓνα φρόνημα, ὅπως
 δείχνει τό ἐπίθετο *genialisch*,^{71ε} καί μόνον ἀργότερα μετατράπηκε
 σέ θεία χάρη, μεταξύ ἄλλων ἴσως καί ἐπειδὴ τά ἔργα τέχνης πού
 στηρίζονταν μόνο στό φρόνημα ἦταν ἀνεπαρκῆ. Ἡ ἐμπειρία πραγ-
 ματικῆς ἀνελευθερίας διέλυσε τόν ἐνθουσιασμό τῆς ὑποκειμενικῆς
 ἐλευθερίας ὡς ἐλευθερίας γιά ὅλους κρατώντας τον μόνο γιά τήν
 ἰδιοφυΐα ὡς κλάδο δραστηριοτήτων. Ὅσο λιγότερο ἀνθρώπινος
 εἶναι ὁ κόσμος καί ὅσο πιά οὐδετεροποιημένο τό πνεῦμα, ἡ συνεί-
 δηση τοῦ κόσμου, τόσο περισσότερο ἡ ἰδιοφυΐα μετατρέπεται σέ
 ἰδεολογία. Στή θέση ὅλων τῶν ἀνθρώπων, ἀπονέμεται στήν προνο-
 μιούχο ἰδιοφυΐα αὐτό πού ἡ πραγματικότητα ἀρνεῖται νά τοὺς
 ἀποδώσει. Ὅ,τι μπορεῖ νά σωθεῖ ἀπό τήν ἔννοια τῆς ἰδιοφυΐας ἔχει
 μιᾶ ἐργαλειακή σχέση πρός τό πράγμα. Μπορεῖ νά τεκμηριωθεῖ μέ
 ἀπλό τρόπο ὅταν λόγου χάρη λέμε δικαιολογημένα γιά ἓνα χωρίο
 ὅτι εἶναι ἰδιοφυές. Ἡ φαντασία δέν ἀρκεῖ γιά ἓναν τέτοιο χαρακτη-
 ρισμό. Τό ἰδιοφυές εἶναι ἓνας διαλεκτικός κόμβος: τό ἀπαλλαγμέ-
 νο ἀπὸ αὐτοματισμούς καί στερεοτυπίες, τό μή ἐπανειλημμένο, τό
 ἐλεύθερο πού ταυτόχρονα δίνει τήν αἴσθηση τοῦ ἀναγκαίου, τό πα-
 ράδοξο δεξιότημημα τῆς τέχνης καί ἓνα ἀπὸ τά πιά ἀξιόπιστα
 κριτήριά της. Ἰδιοφυές εἶναι αὐτό πού ἐπιτυγχάνει ἓναν ἀστερι-
 σμό, πού ὑποκειμενικά πιάνει κάτι ἀντικειμενικό, ἡ στιγμή ὅπου ἡ
 μέθεξη τοῦ ἔργου τέχνης στή γλώσσα ξεπερνᾷ τό συμβατικό ἐπίπε-
 δο ὡς κάτι τυχαῖο. Σημάδι τῆς ἰδιοφυΐας στήν τέχνη εἶναι ὅτι τό

Νέο, δυνάμει τῆς καινοτομίας του, φαίνεται σάν νά προϋπῆρχε ἀνέκαθεν, κάτι πού εἶχαν παρατηρήσει οἱ ρομαντικοί. Τό ἐπίτευγμα τῆς φαντασίας δέν εἶναι τόσο ἡ δημιουργία ἐκ τοῦ μηδενός (*creatio ex nihilo*), στήν ὁποία πιστεύει ἡ ξένη πρὸς τήν τέχνη θρησκεία τῆς τέχνης, ἀλλά ἡ ἐπινόηση αὐθεντικῶν λύσεων μέσα στό τρόπον τινά προϋπάρχον πλαίσιο τῶν ἔργων. Ἐμπειροὶ καλλιτέχνες εἰρωνεύονται συχνά ἓνα χωρίο λέγοντας: ἐδῶ δείχνει τήν ἰδιοφυΐα του. Ἐπικρίνουν καυστικά μιὰ εἰσβολή τῆς φαντασίας στή λογική τοῦ ἔργου, ὅταν δέν ἐνσωματώνεται πλήρως σέ αὐτή. Τέτοια στοιχεῖα δέν ὑπάρχουν μόνο σέ κραυγαλέα ἐπαιρόμενους γιά τήν ἰδιοφυΐα τους, ἀλλά τά συναντοῦμε καί στό μορφολογικό ἐπίπεδο τοῦ Schubert. Τό ἰδιοφυές παραμένει παράδοξο καί ἐπισφαλές, διότι τό ἐλεύθερα ἐπινοημένο καί ἀναγκαῖο δέν μποροῦν ἴσως ποτέ νά συγχωνευθοῦν σέ ἀδιάλυτο κράμα. Χωρίς τή συνεχῶς παροῦσα δυνατότητα ἀνατροπῆς τίποτε δέν εἶναι ἰδιοφυές στήν τέχνη.

Τό στοιχεῖο τοῦ Νέου, αὐτοῦ πού δέν ἔχει ἤδη προϋπάρξει, συνδέει τήν ἰδιοφυΐα μέ τήν ἔννοια τῆς πρωτοτυπίας: «Originalgenie», πρωτότυπη ἰδιοφυΐα. Εἶναι πασίγνωστο ὅτι ἡ κατηγορία τῆς πρωτοτυπίας πρίν ἀπό τήν ἐποχή τῆς ἰδιοφυΐας δέν εἶχε ἰδιαίτερο κῦρος. Τόν δέκατο ἑβδόμο αἰῶνα καί στίς ἀρχές τοῦ δέκατου ὀγδοοῦ πολλοί συνθέτες χρησιμοποιοῦσαν στά ἔργα τους ὁλόκληρα συμπλέγματα ἀπό παλαιότερα ἔργα, δικά τους ἢ ἄλλων· ζωγράφοι καί ἀρχιτέκτονες ἀνέθεταν τήν ἐκτέλεση σχεδίων τους σέ μαθητές τους· εἶναι εἴκολο νά ἐπικαλεῖται κανεῖς αὐτά τά φαινόμενα γιά νά δικαιολογήσει τυποποιημένα ἔργα χωρίς καμμιὰ ἰδιαιτερότητα καί γιά νά καταγγεῖλει τήν ὑποκειμενική ἐλευθερία. Πάντως τό γεγονός ὅτι ἄλλοτε δέν ὑπῆρχε κριτικός στοχασμός πάνω στήν πρωτοτυπία δέν ἀποδεικνύει διόλου ὅτι τό στοιχεῖο τῆς πρωτοτυπίας ἦταν ἀνύπαρκτο στά ἔργα τέχνης· ἡ διαφορά μεταξύ τοῦ Bach καί τῶν συγχρόνων του μπορεῖ νά διαπιστωθεῖ μέ τήν πρώτη ματιά. Ἡ πρωτοτυπία, ὁ ἰδιαίτερος χαρακτήρας ἑνός ὁρισμένου ἔργου, δέν ἀντιτίθεται αὐθαίρετα στή λογικότητα τῶν ἔργων, πού ἔχει γενικό χαρακτήρα. Πολύ συχνά ἀποδεικνύει τήν ἀξία τῆς σέ μιὰ ἐπεξεργασία μέ λογική συνέπεια, κάτι πού βρῖσκεται πάνω ἀπό τίς ἱκανότητες τοῦ μέσου ὄρου τῶν καλλιτεχνῶν. Παραταῦτα δέν θά εἶχε νόημα νά θέσει κανεῖς τό ἐρώτημα ἂν ἓνα παλαιότερο, πόσο μᾶλλον ἓνα ἀρχαῖο ἔργο παρουσιάζει πρωτοτυπία, ἀφοῦ ἡ πίεση τῆς συλλογικῆς

συνείδησης, στην όποια ὀχυρώνεται ἡ κυριαρχία, ἦταν τόσο μεγάλη, πού ἡ πρωτοτυπία, ἡ ὁποία προϋποθέτει ἓνα εἶδος χειραφετημένου ὑποκειμένου, θά ἦταν ἀναχρονισμός. Ἡ ἔννοια τῆς πρωτοτυπίας δέν ἀναφέρεται σέ κάτι πρωτογενές ἢ ἀρχέγονο, ἀλλά σέ αὐτό πού δέν ἔχει ὑπάρξει μέχρι τώρα, στά ἴχνη οὐτοπίας μέσα στά ἔργα. Κάθε ἔργο πρέπει νά δικαιολογεῖ ἀντικειμενικά τόν τίτλο πρωτότυπο. Ἄν ὅμως ἡ πρωτοτυπία εἶναι ἱστορικό προϊόν, τότε διαπλέκεται καί μέ τήν ἱστορική ἀδικία: μέ τήν ἀστική ἐπικράτηση τῶν καταναλωτικῶν ἀγαθῶν στήν ἀγορά, τά ὁποία ὡς πάντοτε ἴδια πρέπει νά δίνουν καί τήν ψευδῇ ἐντύπωση ὅτι εἶναι πάντοτε κάτι νεώτερο, γιά νά ἀποκτοῦν πελατεία. Καί ὅμως ἡ πρωτοτυπία, μέ τήν ὀλοένα αὐξανόμενη αὐτονομία τῆς τέχνης, στράφηκε κατά τῆς ἀγορᾶς, ὅπου δέν μπορούσε ποτέ νά ξεπεράσει ἓνα ὀρισμένο ὄριο. Ἀποσύρθηκε μέσα στά ἔργα, ὅπου ἐκδηλώθηκε στήν ἐλεύθερη, τή χωρίς περιορισμούς ἐπεξεργασία τους. Ἐξακολουθεῖ νά ἐπηρεάζεται ἀπό τήν ἱστορική τύχη τῆς κατηγορίας τοῦ ἀτόμου, ἀπό τήν ὁποία ἔχει παραχθεῖ. Ἡ πρωτοτυπία δέν ὑπακούει πλέον σέ ἐκεῖνο μέ τό ὁποῖο συνδεόταν ἀφότου ἐγινε ἀντικείμενο σκέψεων, τό λεγόμενο ἀτομικό ὕφος. Ἐνῶ στό μεταξὺ οἱ παραδοσιοκράτες θρηνοῦν τόν χαμό τοῦ ἀτομικοῦ ὕφους, πού στό ὄνομά του προασπίζονται ἀγαθὰ συμβατικῆς ἀξίας, στά προηγμένα ἔργα τό ἀτομικό ὕφος, πού τρόπον τινά μέ πανουργία ἀποσπᾶται μέσα ἀπό τίς ἀντικειμενικές ἀνάγκες τῆς κατασκευῆς, εἶναι σχεδόν σάν μιᾶ κηλίδα, σάν ἓνα ἐλάττωμα, ἢ τουλάχιστον φαίνεται σάν συμβιβασμός. Αὐτός εἶναι μεταξὺ ἄλλων καί ὁ λόγος γιά τόν ὁποῖο ἡ προηγμένη παραγωγή δέν ἀποβλέπει τόσο στήν πρωτοτυπία τοῦ μεμονωμένου ἔργου ὅσο στήν παραγωγή νέων τύπων. Ἡ πρωτοτυπία ἀρχίζει νά μετατρέπεται σέ ἐφευρετικότητα πρὸς τήν κατεύθυνση τέτοιων νέων τύπων. Μεταβάλλει τό ποιόν της χωρίς νά ἐξαφανίζεται.

Ἡ ποιοτική της μεταβολή, μέ τήν ὁποία ἡ πρωτοτυπία διαχωρίζεται ἀπό τήν ξαφνική ἰδέα, τή μοναδική λεπτομέρεια, πού ἄλλοτε φαινόταν ὅτι ἀποτελοῦσε τήν οὐσία της, ρίχνει φῶς στή φαντασία, τό ὄργανό της. Ὑπὸ τήν ἐπήρεια τῆς πίστεως στό ὑποκείμενο ὡς διάδοχο τοῦ δημιουργοῦ, ἡ φαντασία ἦταν συνώνυμο τῆς ἱκανότητος ἑνός καλλιτέχνη νά παράγει τρόπον τινά ἐκ τοῦ μηδενός, ὡς ἄλλος δημιουργός, μιᾶ ὀρισμένη καλλιτεχνική ὑπαρξη. Ἡ χυδαία τῆς ἔννοια, ἡ ἰσοδυναμία της μέ τήν ἀπόλυτη ἐφεύρεση, ἔχει τήν ἀκριβῆ

της αντιστοιχία στο νεωτερικό ιδανικό της επιστήμης, που αποβλέπει στην αυστηρή αναπαραγωγή ενός ήδη υπάρχοντος πράγματος· σέ αυτό τό σημείο ό αστικός καταμερισμός της εργασίας έχει ανοίξει μιά τάφρο που χωρίζει την τέχνη από κάθε διαμεσολάβηση μέ την πραγματικότητα, όπως και τή γνώση από οτιδήποτε υπερβαίνει αυτή την πραγματικότητα. Για τά σημαντικά έργα αυτή ή έννοια της φαντασίας δέν ήταν ασφαλώς ποτέ κάτι ουσιώδες· λόγου χάρη ή επινόηση φανταστικών όντων σέ όλη τή νεώτερη εικαστική τέχνη είναι κάτι υποδεέστερο, ενώ ή ξαφνική ιδέα στή μουσική, που ως στοιχείο έχει αναμφίβολα τή σημασία της, παραμένει αδύναμη ενόσω μέ την επεξεργασία της δέν υπερβαίνει την απλή παρουσία της. Άν στά έργα τέχνης τά πάντα, ακόμη και τό πιο έκλεπτυσμένο στοιχείο τους, παραμένουν συνδεδεμένα μέ την εμπειρική ύπαρξη, στην οποία τά έργα αντιστέκονται, τότε ή φαντασία δέν μπορεί νά είναι απλώς ή φθηνή ικανότητα διαφυγής από την εμπειρική ύπαρξη μέ την παρουσίαση ενός μή υπάρχοντος σαν νά υπήρχε. Αντίθετα, μέ τά στοιχεία που τά έργα τέχνης απορροφούν από την εμπειρική πραγματικότητα ή φαντασία σχηματίζει άστερισμούς, δυνάμει των οποίων τά έργα γίνονται τό Άλλο της εμπειρικής ύπαρξης, έστω μόνο μέ την καθορισμένη άρνησή της. Όταν επιχειρεί κανείς νά φαντασθεί ένα απολύτως ανύπαρκτο αντικείμενο, μέ μιά φανταστική επινόηση, όπως τή βάφτισε ή γνωσιολογία, τό αποτέλεσμα δέν είναι τίποτε άλλο από κάτι που, τόσο στά δομικά συστατικά του όσο και στά δυναμικά του στοιχεία, ανάγεται σέ κάποια υπάρχοντά πράγματα. Μόνον υπό τή μαγική επήρεια του εμπειρικού κόσμου μπορεί νά εμφανισθεί αυτό που ποιοτικά αντιτίθεται στον εμπειρικό κόσμο, αλλά από την άλλη μεριά δέν είναι παρά μιά ύπαρξη δευτέρου βαθμού σύμφωνα μέ τό μοντέλο πρώτου βαθμού. Μόνο διαμέσου του υπάρχοντος περνά ή τέχνη στο ανύπαρκτο· αλλιώς είναι μιά ανίσχυρη προβολή αυτού που έτσι και αλλιώς υπάρχει. Κατ' αυτά ή φαντασία στά έργα τέχνης δέν περιορίζεται διόλου στο ξαφνικό όραμα. Όσο και αν ή τέχνη είναι άδιανόητη χωρίς τόν αυθορμητισμό, αυτό που πλησιάζει πιο πολύ τή δημιουργία εκ του μηδενός, εντούτοις οί αυθόρμητες ιδέες δέν είναι τό έν και πᾶν των έργων τέχνης. Στο έργο τέχνης, μπορεί αρχικά νά αστράψει μπροστά στά μάτια της φαντασίας κάτι συγκεκριμένο, προπάντων σέ καλλιτέχνες που ή παραγωγική τους διαδικασία

ἀρχίζει ἀπό κάτω καί σιγά σιγά ἀνέρχεται. Ἡ φαντασία ὁμως δουλεύει καί σέ μιά διάσταση πού ἡ προκατάληψη τή θεωρεῖ ἀφηρημένη, στό οἶονεῖ κενό περίγραμμα, τό ὁποῖο στή συνέχεια, μέ τήν «ἐργασία», πού σύμφωνα μέ τήν ἴδια προκατάληψη εἶναι τό ἀντίθετο τῆς φαντασίας, παίρνει σάρκα καί ὅσά καί γεμίζει. Ἀκόμη καί ἡ κυρίως τεχνολογική φαντασία δέν εἶναι ἀπλῶς προϊόν τοῦ καιροῦ μας: τή συναντοῦμε στόν τρόπο σύνθεσης τοῦ *Adagio* ἀπό τό *Κουιντέτο ἐγχόρδων* [D 956 (1828)] τοῦ Schubert ἢ στούς φωτοστροβίλους τῶν κομματιῶν μέ θέμα τή λίμνη τοῦ Turner. Φαντασία εἶναι ἐπίσης, καί μάλιστα οὐσιαστικά, ἡ ἀπεριόριστη διάθεση δυνατοτήτων λύσης πού ἀποκρυσταλλώνονται μέσα σέ ἓνα ἔργο τέχνης. Δέν βρίσκεται τόσο στό κάθε ὑπαρκτό καί ταυτόχρονα ὑπόλειμμα ἑνός ὑπαρκτοῦ πού ἔρχεται μέ τή μορφή τῆς ξαφνικῆς ιδέας, ἀλλά πολύ περισσότερο ἴσως στήν ἀλλαγὴ πού ὑφίσταται. Ἡ ἀρμονική παραλλαγή τοῦ κύριου θέματος στήν Coda τοῦ πρώτου μέρους τῆς *Apassionata* [ἔργο 57 τοῦ Beethoven], μέ τή ζοφερή ἐπίδραση τῆς ἐλαττωμένης ἐβδόμης, εἶναι ἐξίσου προϊόν φαντασίας ὅσο καί τό θέμα τῆς τρίφωνης συγχορδίας στή σκεπτική φιγούρα μέ τήν ὁποία ἀρχίζει αὐτό τό μέρος· ἀπό τήν ἀποψη τῆς γένεσης μπορεῖ νά φαντασθεῖ κανεῖς ὅτι αὐτή ἡ ἀποφασιστική γιά ὁλόκληρη τήν Coda παραλλαγή ὑπῆρξε ἡ ἀρχική ιδέα καί ὅτι ὁ συνθέτης παρήγαγε τό θέμα στήν ἀρχική του μορφή ἀπό αὐτή τήν ιδέα, τρόπον τινά ἀναδρομικά. Δέν εἶναι μικρότερο ἐπίτευγμα φαντασίας τό πέρασμα σέ ἐπιγραμματικές ἀρμονικές περιόδους πρὸς τό τέλος τῆς ἐκτεταμένης ἀνάπτυξης στό πρῶτο μέρος τῆς *Ἡρωικῆς* [τῆς 3ης συμφωνίας τοῦ Beethoven], λές καί ὁ συνθέτης δέν εἶχε πιά χρόνο γιά διαφοροποιήσεις. Ὅσο αὐξανόταν ἡ σημασία τῆς κατασκευῆς, τόσο μειωνόταν ὁ οὐσιαστικός ρόλος τῆς μεμονωμένης ιδέας. Πόσο ἀλληλένδετες εἶναι ἡ ἐργασία καί ἡ φαντασία –ἡ ἀπόκλιση μεταξύ τους εἶναι πάντοτε μιά ἔνδειξη ἀποτυχίας– τό μαρτυρεῖ ἡ ἐμπειρία τῶν καλλιτεχνῶν ὅτι ἡ φαντασία μπορεῖ νά κυβερνηθεῖ. Αἰσθάνονται ὅτι ὁ ἐκούσιος χειρισμός τοῦ ἀκούσιου εἶναι αὐτό πού τοὺς διακρίνει ἀπό τόν ἐρασιτεχνισμό. Τό ἄμεσο καί τό ἔμμεσο εἶναι ἀμοιβαῖα διαμεσολαβημένα καί ἀπό ὑποκειμενική ἀποψη, τόσο στήν αἰσθητική ὅσο καί στή γνώση. Ἡ τέχνη, ὄχι γενετικά, ἀλλά ὡς πρὸς τή σύστασή της, εἶναι τό πιό ἀπτό ἐπιχείρημα κατά τοῦ γνωσιολογικοῦ διαχωρισμοῦ μεταξύ αἰσθήσεων καί διάνοιας. Ὁ στοχασμός εἶναι

ἀπολύτως ικανός νά πραγματοποιήσει αὐτό πού ἐπιτυγχάνει ἡ φαντασία: ἡ καθορισμένη συνείδηση ὅτι ἓνα ἔργο τέχνης σέ ἓνα σημεῖο χρειάζεται κάτι, τό προσκομίζει καί καλύπτει τό κενό. Ἡ ἰδέα ὅτι ἡ συνείδηση σκοτώνει τό ἔργο, πού ἐπικαλεῖται τήν τέχνη ὡς κύριο μάρτυρα, εἶναι ἓνα μωρό στερεότυπο, τόσο στήν τέχνη ὅσο καί ὅπουδῆποτε ἄλλου. Ἀκόμη καί ἡ διαλυτική λειτουργία τοῦ στοχασμοῦ, ἡ κριτική της διάσταση, γίνεται γόνιμη ὡς αὐτοσυνείδηση τοῦ ἔργου τέχνης, ἡ ὁποία ἀποβάλλει ἢ τροποποιεῖ τό ἀνεπαρκές, τό ἀδιαμόρφωτο, τό ἐσωτερικά ἀσύμφωνο. Ἀντίστροφα, ἡ κατηγορία τῆς αἰσθητικῆς βλακειᾶς ἔχει τή βάση της στό πράγμα (*fundamentum in re*), τήν ἔλλειψη ἐσωτερικοῦ στοχασμοῦ τῶν ἔργων, λόγου χάρι τοῦ στοχασμοῦ πάνω στήν ἡλιθιότητα τῶν μή φιλτραρισμένων ἐπαναλήψεων. Κακός εἶναι ὁ στοχασμός πού κατευθύνει τά ἔργα τέχνης ἀπό τά ἔξω, πού τά βιάζει· ὅμως μόνο μέ τόν στοχασμό, καί μέ τίποτε ἄλλο, μπορεῖ νά ἀκολουθήσει κανεῖς ὑποκειμενικά τά ἔργα ἐκεῖ πού ἀπό μόνα τους θέλουν νά πᾶνε, καί ἡ δύναμη πού ἀπαιτεῖται εἶναι αὐθόρμητη. Ἄν κάθε ἔργο τέχνης ἐμπεριέχει ἓναν –μᾶλλον ἀπορητικό– προβληματισμό, ἀπό αὐτό ἀπορρέει ἓνας –ἀσφαλῶς ὄχι κακός– ὀρισμός τῆς φαντασίας. Ὡς ικανότητα ἐφεύρεσης προσεγγίσεων καί λύσεων στό ἔργο τέχνης, μπορεῖ νά ἀποκληθεῖ τό διαφορικό τῆς ἐλευθερίας μέσα στόν ἀναγκαῖο καθορισμό.

Ἡ ἀντικειμενικότητα τῶν ἔργων τέχνης, ὅπως καί κάθε ἀλήθεια, δέν εἶναι μιά ὑπολειμματική κατηγορία. Ὁ νεοκλασικισμός υπέπεσε στήν πλάνη νά νομίζει ὅτι μπορεῖ νά ἐπιτύχει μιά ἰδανική ἀντικειμενικότητα, ὅπως τήν ἔβλεπέ· πραγματοποιημένη σέ ρυθμούς τοῦ παρελθόντος, τούς ὁποίους θεώρησε δεσμευτικούς, ἀκολουθώντας μιά –ὅπωςδῆποτε ὑποκειμενικά ἐπιβαλλόμενη διαδικασία, κατά τήν ὁποία ἀρνήθηκε ἀφηρημένα τό ὑποκείμενο μέσα στό ἔργο, καί πλάθοντας τήν ἰδεατή εἰκόνα (*imago*) ἑνός ἀπαλλαγμένου ἀπό τό ὑποκείμενο εἶναι καθ' ἑαυτό, ἡ ὁποία, ἐπειδή τό ὑποκείμενο δέν μπορεῖ νά ἐξαλειφθεῖ μέ καμμιά πράξη βούλησης, μᾶς ἐπιτρέπει νά τό ἀναγνωρίσουμε μόνο μέσα ἀπό τίς κακοτεχνίες. Οἱ περιορισμοί πού ἐπιβάλλει ἡ αὐστηρή μίμηση ἑτερόνομων μορφῶν τοῦ μακρινοῦ παρελθόντος ὑπακούουν ἀκριβῶς στήν ὑποκειμενική αὐθαιρεσία τήν ὁποία θέλει νά τιθασεύσει. Ὁ Valéry σκιαγραφεῖ ἀπλῶς τό πρόβλημα χωρίς νά τό λύνει. Ἡ ἀπλῶς ἐπιλεγμένη, θετή

μορφή, την οποία μερικές φορές υπερασπίζεται και ο ίδιος, είναι τόσο τυχαία όσο και εκείνο που περιφρονεί: τό χάος, ὅ,τι «ζωντανό». Ἡ ἀπορία τῆς τέχνης, τό σημερινό ἀδιέξοδό της, δέν μπορεῖ νά ἀρθεῖ ἀπό θεληματικούς δεσμούς μέ αὐθεντίες. Τό ἐρώτημα πῶς μπορεῖ ἡ τέχνη, ὑπό τίς συνθήκες τοῦ μή μετριασμένου νομιναλισμοῦ, χωρίς βία νά ἐπιτύχει κάτι παρόμοιο μέ τήν ἀντικειμενικότητα τῆς μορφῆς παραμένει ἀνοιχτό· μιά σκηνοθετημένη ἐνότητα ἐμποδίζει τήν ἐπίτευξή της. Αὐτή ἡ τάση συνέπεσε μέ τήν ἄνοδο τοῦ πολιτικοῦ φασισμοῦ, ἡ ἰδεολογία τοῦ ὁποίου ἔδινε ἐπίσης τήν ψευδῇ ἐντύπωση ὅτι μπορεῖ κανεῖς ἀπό τήν παραίτηση τοῦ ὑποκειμένου νά ἀναμένει μιά κατάσταση ἀπαλλαγμένη ἀπό τήν ἔνδεια καί τήν ἀνασφάλεια τῶν ὑποκειμένων ὑπό τόν ὄψιμο φιλελευθερισμό. Τό ὑποκείμενο παραιτήθηκε πραγματικά, ὑπό τίς ἐντολές πιά δυνατῶν ὑποκειμένων. Τήν ἀξίωση ἀντικειμενικότητας δέν μπορεῖ ἀπλῶς νά τήν ἀγνοήσει οὔτε κἂν τό ὑποκείμενο πού ἀπλῶς θεωρεῖ τήν τέχνη. Αὐτό στηρίζεται σέ ἓνα πειστικότερο ἐπιχείρημα: ἄλλιῶς ὁ ξένος πρὸς τήν τέχνη, ὁ ἀπειρόκαλος, ποῦ σάν ἄσχετος ἄγραφος χάρτης ἀφήνει τό ἔργο τέχνης νά ἐπενεργήσει πάνω του, θά ἦταν ὁ πιά ἐνδεδειγμένος νά τό κατανοήσει καί νά τό κρίνει· ὁ μουσικά ἀκαλλιέργητος θά ἦταν ὁ καλύτερος κριτικός τῆς μουσικῆς. Ὅπως ἡ ἴδια ἡ τέχνη, ἔτσι καί ἡ γνώση της εἶναι μιά διαλεκτική διαδικασία. Ὅσο περισσότερα προσθέτει ὁ παρατηρητής, τόσο πιά ἀποφασιστικά εἰσχωρεῖ στό ἔργο τέχνης καί συνειδητοποιεῖ μέσα σέ αὐτό τήν ἀντικειμενικότητα. Κοινωνός της γίνεται ὅταν ἡ ἐνεργητικότητά του, ἀκόμη καί ἡ δύναμη τῆς παραστρατημένης του ὑποκειμενικῆς του «προβολῆς», σβῆσει μέσα στό ἔργο τέχνης. Τό ὑποκειμενικό παραστράτημα μπορεῖ νά χάσει ἐντελῶς τόν δρόμο πρὸς τό ἔργο τέχνης, ἀλλά χωρίς παραστράτημα ἡ ἀντικειμενικότητα δέν εἶναι ὁρατή. – Κάθε βῆμα πρὸς τήν τελειότητα τῶν ἔργων τέχνης ἐπιτείνει τήν αὐτοαποξένωσή τους, καί αὐτό παράγει διαλεκτικά ἐκείνες τίς ἐπανειλημμένες ἐξεγέρσεις πού πολύ ἐπιπόλαια ἀποκαλοῦνται ἐπανάσταση τῆς ὑποκειμενικότητας κατὰ τοῦ φορμαλισμοῦ κάθε εἶδους. Ἡ αὐξανόμενη ἐνοποίηση τῶν ἔργων τέχνης, ἡ ἐνύπαρκτη ἐπιταγή τους, εἶναι καί ἡ ἐνύπαρκτη ἀντίφασή τους. Τό ἔργο πού ἀναπτύσσει πλήρως τήν ἐσωτερική διαλεκτική του τήν καθρεφτίζει καί ὡς λυμένη διαφορά, ὡς εὐτυχῇ ἐκβαση: αὐτό εἶναι τό αἰσθητικά ψευδές τῆς αἰσθητικῆς ἀρχῆς. Ἡ ἀντινο-

μία τῆς αἰσθητικῆς ἐκπραγμάτισης εἶναι καί μιὰ ἀντινομία ἀνάμεσα στήν ἔστω διαθλασμένη μεταφυσική ἀξίωση τῶν ἔργων νά πιστέψουμε ὅτι δέν ὑπόκεινται στόν χρόνο, ὅτι δέν εἶναι ἐφήμερα ὅπως ὅλα ἐκεῖνα πού ἐγκαθιδρύονται στόν χρόνο ὡς μόνιμα. Τά ἔργα τέχνης γίνονται σχετικά ἐπειδή πρέπει νά προβάλλονται ὡς ἀπόλυτα. Αὐτό ὑπαινίσσεται ἡ παρατήρηση πού εἶχε κάνει ὁ Benjamin σέ μιὰ συζήτηση: τά ἔργα τέχνης δέν λυτρώνονται. Ἡ ἀέναη ἐξέγερση τῆς τέχνης κατὰ τῆς τέχνης ἔχει τή βάση της στό πρᾶγμα (*fundamentum in re*). Ἄν γιά τά ἔργα τέχνης εἶναι οὐσιῶδες νά εἶναι πράγματα, δέν εἶναι λιγότερο οὐσιῶδες νά ἀρνοῦνται τήν ἴδια τους τήν ὑλικότητα· ἔτσι ἡ τέχνη στρέφεται κατὰ τῆς τέχνης. Ἐνα ἐντελῶς ἀντικειμενοποιημένο ἔργο τέχνης θά πάγωνε μεταβαλλόμενο σέ ἀπλό πρᾶγμα· ἐκεῖνο πού θά ἀπέφευγε τήν ἀντικειμενοποίησή του θά ἐπαναστρεφόταν σέ μιὰ ἀνίσχυρη ὑποκειμενική παρόρμηση καί θά βούλιαζε μέσα στόν ἐμπειρικό κόσμο.

Ἡ σκέψη ὅτι ἡ ἐμπειρία τῶν ἔργων τέχνης εἶναι ἡ ἀρμόζουσα μόνον ὅταν εἶναι ζωντανή δέν λέει ἀπλῶς κάτι γιά τή σχέση μεταξύ τοῦ θεωροῦντος καί τοῦ θεωρούμενου, τήν ψυχολογική ἐπένδυση ὡς προϋπόθεση τῆς αἰσθητικῆς ἀντίληψης. Ἡ αἰσθητική ἐμπειρία γίνεται ζωντανή ἀπό τή μεριά τοῦ ἀντικειμένου τῆ στιγμῆ πού τά ἴδια τά ἔργα τέχνης ζωντανεύουν κάτω ἀπό τή ματιά της. Αὐτό δίδαξε συμβολιστικά ὁ George στό ποίημά του «Der Teppich»⁷² [Το χαλί] ἀπό τόν φερώνυμο τόμο. Μέ τήν ἐμβαθύνουσα θεώρηση ἀπελευθερώνεται ὁ ἐσωτερικός διαδικαστικός χαρακτήρας τοῦ ἔργου. Μιλώντας ἀποκαλύπτει τήν ἐσωτερική του κίνηση. Ὅ,τι μέσα στό μόρφωμα μπορεῖ νά ἀποκληθεῖ ἐνότητα τοῦ νοήματός του δέν εἶναι στατικό, ἀλλά ἔχει χαρακτήρα διαδικασίας· εἶναι ἡ δυναμική ἀνάπτυξη τῶν ἀνταγωνισμῶν πού κάθε ἔργο κατ' ἀνάγκη περιέχει. Ἡ ἀνάλυση μπορεῖ νά προσεγγίσει τό ἔργο μόνο ἂν κατανοήσει τή σχέση μεταξύ τῶν δυναμικῶν στοιχείων του ὡς διαδικασία καί ὄχι μέ τήν ἀναγωγή τοῦ ἔργου σέ δῆθεν πρωτογενεῖς ἐνότητες. Ἡ τεχνολογική ἀνάλυση μπορεῖ νά δείξει ὅτι τά ἔργα τέχνης δέν εἶναι ἓνα «εἶναι», ἀλλά ἓνα «γίγνεσθαι». Ἡ συνέχειά τους ἀπαιτεῖται τελεολογικά ἀπό τά ἐπιμέρους δυναμικά στοιχεῖα τους. Τή χρειάζονται καί εἶναι ἱκανά νά τήν ἐπιτύχουν, ἐπειδή εἶναι ἡμιτελῆ. Ἴσως

καί ἐπειδή εἶναι ἀσήμαντα. Ἀπό τή σύστασή τους μποροῦν νά μετατραποῦν στό ἄλλο τους, συνεχίζουν τήν πορεία τους μέσα σέ αὐτό, θέλουν νά χαθοῦν μέσα στό ἴδιο καθορίζοντας μέ τόν ἀφανισμό τους τά ἐπακόλουθα. Μιά τέτοια δυναμική εἶναι τρόπον τινά ἓνα στοιχεῖο ἀνώτερης τάξης τῆς οὐσίας τῶν ἔργων τέχνης. Ἐδῶ ἡ αἰσθητική ἐμπειρία μοιάζει μέ τή σεξουαλική, ἄν ὑποτεθεῖ ὅτι ὑπάρχει κάποια ὁμοιότητα, καί μάλιστα μέ τήν κορυφαία της στιγμή. Ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖο ἐκείνη τή στιγμή ἀλλάζει ἡ ἀγαπημένη εἰκόνα καί ἡ ἀκαμψία ἐνώνεται μέ τήν πιό μεγάλη ζωντάνια ἐνσαρκώνει τό πρότυπο τῆς αἰσθητικῆς ἐμπειρίας. Δυναμικά στό ἐσωτερικό τους δέν εἶναι ὅμως μόνο τά μεμονωμένα ἔργα τέχνης, ἀλλά καί οἱ σχέσεις μεταξύ τους. Οἱ σχέσεις στό ἐσωτερικό τῆς τέχνης εἶναι ἱστορικές μόνο διαμέσου τῶν μεμονωμένων, ἀκίνητοποιημένων ἔργων, ὄχι δυνάμει τῶν ἐξωτερικῶν τους σχέσεων, ἀκόμη λιγότερο δυνάμει τῆς ἐπιρροῆς πού ὑποτίθεται ὅτι ἀσκεῖ τό ἓνα στό ἄλλο. Γιαυτό ἡ τέχνη δέν ἐπιδέχεται κανέναν λεκτικό ὁρισμό. Αὐτό πού συγκροτεῖ τό εἶναι τῆς τέχνης εἶναι ἡ δυναμική συμπεριφορά τῆς ἀπέναντι στήν ἀντικειμενικότητα, πού ἀποτραβιέται ἀπό αὐτή, λαμβάνει θέση ἀπέναντί της καί σέ αὐτή τή θέση διατηρεῖ τήν ἀντικειμενικότητα παραλλαγμένη. Τά ἔργα τέχνης συνθέτουν ἀσυμβίβαστα, μή ταυτόσημα, ἀντιμαχόμενα στοιχεῖα· αὐτά ὄντως ἀναζητοῦν τήν ταυτότητα τοῦ ταυτόσημου καί τοῦ μή ταυτόσημου ὡς διαδικασία, διότι ἀκόμη καί ἡ ἐνότητά τους εἶναι ἓνα δυναμικό στοιχεῖο καί ὄχι ὁ μάγικός τύπος γιά τό ὅλον. Ὁ χαρακτήρας διαδικασίας τῶν ἔργων τέχνης συγκροτεῖται καθῶς τά ἴδια, ὡς τεχνουργήματα, κάτι φτιαγμένο ἀπό ἀνθρώπους, ἔχουν ἐξαρχῆς τήν κοιτίδα τους στό «οἰκεῖο βασίλειο τοῦ πνεύματος», ἀλλά γιά νά γίνουν ταυτόσημα μέ τόν ἑαυτό τους χρειάζονται τό μή ταυτόσημο, τό ἑτερογενές, ἐκεῖνο πού δέν εἶναι ἀκόμη διαμορφωμένο. Ἡ ἀντίσταση τῆς ἑτερότητας ἐναντίον τους, τήν ὁποία ὡστόσο χρειάζονται, τά ἀναγκάζει νά ἀρθρώσουν τή γλώσσα τῆς δικῆς τους μορφῆς, νά μήν ἀφήσουν οὔτε μιά γωνιά ἀδιαμόρφωτη. Αὐτή ἡ ἀμοιβαιότητα συνιστᾷ τή δυναμική τους, τήν ἀδυναμία ἄρσης τῶν ἀντιθέσεων, τό γεγονός ὅτι αὐτή ἡ δυναμική δέν ἀκίνητοποιεῖται μέσα σέ κανένα εἶναι. Τά ἔργα τέχνης εἶναι ἔργα τέχνης μόνον ἐνεργεία^{72α} (in actu), διότι ἡ ἔντασή τους δέν καταλήγει στή συνιστώσα τῆς καθαρῆς ταυτότητας μέ τόν ἓναν ἢ τόν ἄλλον πόλο. Ἀπό τήν ἄλλη με-

ριά μόνον ὡς ἔτοιμα, στερεοποιημένα ἀντικείμενα μποροῦν νά γίνουν δυναμικό πεδίο τῶν ἀνταγωνισμῶν τους, ἀλλιῶς οἱ στεγανοποιημένες δυνάμεις θά βάδιζαν ἢ μία πλάι στήν ἄλλη ἢ θά ἀποχωρίζονταν. Ἡ παράδοση οὐσία τους, ἡ ἰσορροπία, ἀρνεῖται τόν ἑαυτό της. Ἡ κίνησή τους πρέπει νά μένει στάσιμη καί μέ τή στασιμότητά της νά γίνεται ὁρατή. Ἀντικειμενικά ὁμως ὁ ἐσωτερικός χαρακτήρας διαδικασίας τῶν ἔργων τέχνης, προτοῦ καὶ λάβουν τό μέρος κανενός, εἶναι μιά δίκη πού κινοῦν ἐναντίον τοῦ ἐξωτερικοῦ πρὸς αὐτά κόσμου, αὐτοῦ πού ἀπλῶς ὑπάρχει. Ὅλα τὰ ἔργα τέχνης, ἀκόμη καί τὰ καταφατικά, ἔχουν αὐτοῦ τοῦ ἰσχυροῦ χαρακτήρα πολεμικῆς. Ἡ ἰδέα ἐνός συντηρητικοῦ ἔργου ἔχει κάτι τό παράλογο. Διαχωρίζοντας καθαρά τή θέση τους ἀπὸ τόν ἐμπειρικό κόσμο, ἀπὸ τὸ ἄλλο τους, δηλώνουν ὅτι αὐτός ὁ κόσμος πρέπει νά ἀλλάξει· ἔτσι ἀποτελοῦν ἀσυνεῖδητα σχήματα τῆς ἀλλαγῆς του. Ἀκόμη καί ἐκεῖ ὅπου κατὰ τὰ φαινόμενα δέν ὑπάρχει διάθεση πολεμικῆς, σέ καλλιτέχνες πού κινοῦνται σέ μιά καθαρὴ σφαῖρα τοῦ πνεύματος σύμφωνα μέ τὰ στερεότυπα, ὅπως ὁ Mozart, ἂν παραβλέψουμε τὰ λογοτεχνικά κείμενα πού ἐπέλεξε γιὰ τίς πιὸ μεγάλες ὀπερές του, τό στοιχεῖο τῆς πολεμικῆς εἶναι κεντρικό καί ἐκφράζεται μέ τή δύναμη τῆς ἀποστασιοποίησης, ἡ ὁποία καταγγέλλει σιωπηρὰ τὴν πενιχρότητα καί τό ψεῦδος ἐκείνου ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἀποστασιοποιεῖται. Ἡ μορφή στὸν Mozart ἀποκτᾷ τὴ δύναμή της ὡς καθορισμένη ἄρνηση· ἡ συμφιλίωση πού παρουσιάζει ἔχει μιά ὀδυνηρὴ γλυκύτητα, ἐπειδὴ ἡ πραγματικότητα μέχρι σήμερα ἐξακολουθεῖ νά τὴν ἀρνεῖται. Ἡ ἀποφασιστικότητά τῆς ἀποστασιοποίησης, ὅπως ἴσως σέ κάθε ἐνεργητικό κλασικισμό πού δέν παίζει ἀπλῶς μέ κενὰ περιγράμματα, συγκεκριμενοποιεῖ τὴν κριτικὴ τῆς ἐμπειρικῆς πραγματικότητας ἀπὸ τὴν ὁποία ἀπομακρύνεται. Ἡ σπῖθα πού τρίζει στὰ ἔργα τέχνης εἶναι ὁ φθόγγος ἀπὸ τὴν τριβὴ τῶν ἀνταγωνιστικῶν στοιχείων, πού τό ἔργο προσπαθεῖ νά τὰ ἐνώσει. Εἶναι καί γραφή, μεταξὺ ἄλλων ἐπειδὴ, ὅπως στὰ σημεῖα τῆς γλώσσας, ὁ διαδικαστικός τους χαρακτήρας κρυπτογραφεῖται κατὰ τὴν ἀντικειμενοποίησή τους. Ὁ χαρακτήρας διαδικασίας τῶν ἔργων τέχνης δέν εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπὸ τὸν χρονικὸ τους πυρήνα. Ὅταν ἡ διάρκεια γίνεται πρόθεσή τους, ἔτσι ὥστε νά ἀπομακρύνουν ἀπὸ τὸν ἑαυτό τους τό δῆθεν ἐφήμερο καί μέσω καθαρῶν, μὴ εἰδωλῶν μορφῶν ἢ ἀκόμη καί μέσω τῶν διαβόητων πανανθρώπινων ἀξιῶν

νά διαιωνίζονται από μόνα τους, τότε συντομεύουν τή ζωή τους, μεταμφιέζονται σέ μιά ψευδόμορφη έννοιολογική σκέψη, πού ώς σταθερό περίγραμμα μέ έναλλασσόμενο περιεχόμενο, ώς κέλυφος, από τή μορφή του καί μόνο επιδιώκει ακριβώς τήν άχρονη στατικότητα στήν όποία έναντιώνεται ό χαρακτήρας έντασης του έργου τέχνης. Τά έργα τέχνης, θνητά ανθρώπινα μορφώματα, φθείρονται καί παρέρχονται, καί μάλιστα τόσο γρηγορότερα όσο πιο πεισματικά προσπαθούν νά αποφύγουν τόν άφανισμό. Ή διάρκειά τους δέν μπορεί άσφαλώς νά αποχωρισθει από τήν έννοια τής μορφής τους, αλλά δέν συνιστά τόν χαρακτήρα της. Τά έργα πού τολμούν νά έκτεθούν στόν κίνδυνο, εκείνα πού κατά τά φαινόμενα όδηγούνται γρήγορα στήν καταστροφή τους, έχουν περισσότερες πιθανότητες νά επιζήσουν από αυτά πού, λατρεύοντας τήν ασφάλεια σάν είδωλο, αφήνουν έξω τόν χρονικό πυρήνα τους καί, κενά στήν καρδιά τους, τρόπον τινά σάν εκδίκηση, γίνονται θύματα του χρόνου: ή κατάρα του κλασικισμού. Ή έλπίδα ότι μέ τήν προσθήκη ενός εφήμερου μοτίβου θά μπορούσαν νά αποκτήσουν διάρκεια δέν μπορεί νά είναι ή λύση του προβλήματος. Θά μπορούσε κανείς νά φαντασθει έργα —σήμερα είναι ίσως άναγκαία— πού λόγω του χρονικού τους πυρήνα καίγονται μόνα τους, θυσιάζουν τή ζωή τους στή στιγμή εμφάνισης τής αλήθειας καί χάνονται χωρίς νά αφήσουν ίχνη, χωρίς ωστόσο νά μειώνεται διόλου ή σημασία τους. Ή ευγένεια μιās τέτοιας συμπεριφοράς θά άρμοζε στήν τέχνη μετά τόν ξεπεσμό του ευγενοῦς της χαρακτήρα σέ πόζα καί ιδεολογία. Ή ιδέα τής διάρκειας των έργων είναι πλασμένη κατ' απομίμηση κατηγοριών τής ιδιοκτησίας, έχει εφήμερο άστικό χαρακτήρα· σέ πολλές εποχές ήταν άγνωστη, όπως καί για πολλές μεγάλες παραγωγές ήταν ξένη. Σώζεται ή ρήση του Beethoven μετά τήν αποπεράτωση τής *Appassionata* ότι αυτή ή σονάτα θά παίζεται καί μετά από δέκα χρόνια. Ή ιδέα του Stockhausen ότι τά ηλεκτρονικά έργα πού δέν είναι σημειωμένα σέ παραδοσιακές παρτιτούρες, αλλά έκτελούνται κατευθείαν στό υλικό τους, θά μπορούσαν νά σβήνουν μαζί μέ αυτό, είναι λαμπρή καί ανταποκρίνεται σέ μιά τέχνη εμφαντικών αξιώσεων, πού ωστόσο θά ήταν πρόθυμη νά «πετάξει έξω» τόν εαυτό της, νά θυσιασθει. Όπως καί άλλες συνιστώσες τής τέχνης, χάρη στίς όποιες έγινε αυτό πού είναι, βγαίνει καί ό χρονικός της πυρήνας πρός τά έξω καί διαρρηγνύει τήν έννοιά της. Οί συνήθεις

ρητορικές μεγαλοστομίες κατά της μόδας, που ταυτίζουν τό παροδικό μέ τό ανάξιο λόγου, δέν συμμαχοῦν μόνο μέ τόν ἀντίθετο πόλο, μέ μιὰ ἐσωτερικότητα που ἔχει ἐκτεθεῖ τόσο πολιτικά ὅσο καί αἰσθητικά ὡς ἀνίκανη νά ἐξωτερικευθεῖ καί λόγω της πεισματικῆς ἐμμονῆς στήν ἀτομική ἰδιαιτερότητα. Παρά τήν ἐμπορική της χειραγώγηση ἡ μόδα μπαίνει βαθιά στόν χῶρο τῶν ἔργων τέχνης καί δέν τά ἐκμεταλλεύεται ἀπλῶς. Ἐπινοήσεις ὅπως ἡ ζωγραφική τοῦ φωτός τοῦ Picasso εἶναι σάν μεταφορές τῶν πειραμάτων της ὑψηλῆς ραπτικῆς, ὅταν ντύνουν τό σῶμα μέ ὑφάσματα πιασμένα ἀπλῶς μέ καρφίτσες, μόνο γιά μιὰ βραδιά, ἀντί γιά ροῦχα κομμένα καί ραμμένα ὑπό τήν παραδοσιακή ἔννοια. Ἡ μόδα εἶναι μιὰ ἀπό τίς ἐκδηλώσεις μέ τίς ὁποῖες ἡ κίνηση της ἱστορίας ἐρεθίζει τό αἰσθητήριο καί μέσω αὐτοῦ ἐπενεργεῖ στά ἔργα τέχνης, καί μάλιστα οἱ ἐπιδράσεις διαφαίνονται σέ πολύ μικρά χαρακτηριστικά, που συνήθως εἶναι κρυμμένα καί γιά τά ἴδια.

Τό ἔργο τέχνης εἶναι διαδικασία που οὐσιαστικά ἀφορᾷ τή σχέση μεταξύ τοῦ ὅλου καί τῶν μερῶν. Αὕτη ἡ σχέση εἶναι ἀπό μόνη της ἕνα γίγνεσθαι καί δέν μπορεῖ νά ἀναχθεῖ ἀφαιρετικά οὔτε στό ἕνα οὔτε στό ἄλλο στοιχεῖο. Αὐτό που θά μπορούσε νά ἀποκληθεῖ ὁλότητα στό ἔργο τέχνης δέν εἶναι ἡ δομή που ἐνσωματώνει καί ἐνοποιεῖ ὅλα τά μέρη του. Λόγω τῶν ἐνεργῶν ἐσωτερικῶν του τάσεων παραμένει καί στήν ἀντικειμενοποίησή του κάτι που ἐξακολουθεῖ νά παράγεται. Ἀλλά καί τά μέρη τοῦ ἔργου δέν εἶναι δεδομένα, ὅπως, σχεδόν ἀναπόφευκτα, τά παρερμηνεύει ἡ ἀνάλυση: εἶναι μᾶλλον δυναμικά πεδία που ὁδηγοῦν πρὸς τό ὅλον, ταυτόχρονα ὅμως, ἀπό ἀνάγκη, εἶναι προκαθορισμένα ἀπό αὐτό. Ἡ δίνη αὐτῆς της διαλεκτικῆς καταπίνει τελικά τήν ἔννοια τοῦ νοήματος. Ὅπου, σύμφωνα μέ τήν ἐτυμολογία της ἱστορίας, ἡ ἐνότητα διαδικασίας καί ἀποτελέσματος δέν μπορεῖ νά ἐπιτευχθεῖ, ὅπου κυρίως τά ἐπιμέρους στοιχεῖα ἀρνοῦνται νά προσαρμοσθοῦν στήν ὅπωςδήποτε λανθάνουσα, προσχηματισμένη ὁλότητα, τό χάσμα μεταξύ τους καταστρέφει τό νόημα. Ἄν τό ἔργο τέχνης δέν εἶναι κάτι σταθερό, ὀριστικό, ἀλλά βρίσκεται σέ κίνηση, τότε ἡ ἐσωτερική χρονικότητά του μεταδίδεται στά μέρη καί στό ὅλον καθὼς ἡ σχέση τους ἀναπτύσσεται στή διάσταση τοῦ χρόνου καί μπορεῖ νά διακοπεῖ ἀπό αὐτά. Ἄν τά ἔργα τέχνης, λόγω τοῦ χαρακτήρα διαδικασίας, ζοῦν στήν ἱστορία, μποροῦν καί νά παρέλθουν. Τό γεγο-

νός ότι αυτό που έχει καταγραφεί στο χαρτί, αυτό που έχει ζωγραφισθεί στον καμβά και αυτό που έχει πελεκηθεί στην πέτρα διαρκούν ως μορφώματα δέν ἐγγυᾶται ὅτι δέν θά χαθεῖ τό οὐσιῶδες τοῦ ἔργου τέχνης, τό πνεῦμα του, πού βρίσκεται καί αυτό σέ κίνηση. Τά ἔργα τέχνης δέν μεταβάλλονται μόνο μαζί μέ ἐκεῖνο πού ἡ ἐκπραγματοποιημένη συνείδηση θεωρεῖ ὅτι ἀλλάζει ἀνάλογα μέ τίς ἱστορικές συνθήκες, τή στάση τῶν ἀνθρώπων ἀπέναντι στά ἔργα τέχνης. Μιά τέτοια ἀλλαγή εἶναι ἐξωτερική σέ σύγκριση μέ ἐκείνη πού παρατηρεῖται στά ἴδια τά ἔργα: μέ τή διαδοχική ἀποκόλληση τῶν διαφόρων στρωμάτων τους· τόν καθορισμό μιᾶς τέτοιας ἀλλαγῆς ἀπό τόν μορφολογικό νόμο τους, πού γίνεται φανερός καί κατά συνέπεια ἀποσχίζεται· τή σκλήρυνση τῶν διαφανῶν πλέον ἔργων, τό γέραςμά τους, τή σιωπή πού τά περιβάλλει. Τελικά ἡ ἀνάπτυξή τους εἶναι ἓνα καί τό αυτό μέ τήν κατάρρευσή τους.

Ἡ ἐννοια τοῦ τεχνουργήματος,^{72β} πού ἀποδίδεται μέ τόν ὅρο ἔργο τέχνης, δέν καλύπτει πλήρως τήν οὐσία τοῦ δεύτερου ὅρου. Ὅποιος ξέρει ὅτι ἓνα ἔργο τέχνης εἶναι κάτι φτιαγμένο δέν ξέρει ὅπωςδήποτε ὅτι εἶναι ἔργο τέχνης. Ἡ ὑπερβολική ἐμφαση στό γεγονός ὅτι εἶναι προϊόν κατασκευῆς, εἴτε ἀμαυρώνει τήν τέχνη ὡς μηχανισμό ἐξαπάτησης τῶν ἀνθρώπων εἴτε διασύρει τόν δῆθεν κακό τεχνητό της χαρακτήρα, τή περισσοτεχνία ἢ κακοτεχνία, σέ ἀντίθεση πρὸς τήν αὐταπάτη γιά μιᾶ τέχνη ὡς ἄμεση φύση, ἐκφράζει ὅπωςδήποτε μιᾶ συμπάθεια πρὸς τήν ἀπειροκαλία. Μόνο τά κυριαρχικά φιλοσοφικά συστήματα τολμοῦσαν νά δώσουν ἓναν ἀπλό ὅρισμό στήν τέχνη, καθὼς γιά ὅλα τά φαινόμενα διέθεταν μιᾶ εἰδική γωνιά. Ὁ Hegel ὅρισε βέβαια τό ὥραϊο, ὄχι ὅμως καί τήν τέχνη, ἴσως ἐπειδή τήν ἐξέτασε ὡς πρὸς τήν ἐνότητά της μέ τή φύση καί ὡς πρὸς τή διαφορά της ἀπό αὐτή. Στήν τέχνη εἶναι χαρακτηριστική ἡ διαφορά ἀνάμεσα στό κατασκευασμένο ἀντικείμενο καί τή γένεσή του, τό φτιάξιμο: τά ἔργα τέχνης εἶναι κάτι φτιαγμένο πού ἔγινε κάτι περισσότερο ἀπό ἀπλῶς φτιαγμένο. Αὕτη ἡ πεποίθηση ἄρχισε νά κλονίζεται μόνον ἀφότου ἡ τέχνη συνειδητοποίησε ὅτι εἶναι ἐφήμερη. Ἡ σύγχυση τοῦ ἔργου τέχνης μέ τή γένεσή του, λές καί τό γίνεσθαι εἶναι τό γενικό κλειδί γιά τήν κατανόηση τοῦ γεγονότος, εἶναι ὁ κυριότερος λόγος γιά τόν ὅποιο μένουν ξένες πρὸς τήν τέχνη οἱ ἐπιστήμες πού ἀσχολοῦνται μέ αὐτή: διότι τά ἔργα τέχνης ἀκολουθοῦν τόν μορφολογικό τους νόμο ἀναλώνοντας τή γένεσή τους. Ἡ διακε-

κριμένη αισθητική έμπειρία, όταν χάνεται κανείς μέσα στα έργα τέχνης, δέν νοιάζεται για τή γένεσή τους. Κάθε γνώση για τή γένεσή τους είναι γι' αυτή τήν έμπειρία τόσο έξωτερική πρὸς τὰ έργα ὅσο καί ἡ ἀφιέρωση τῆς *Ἡρωικῆς* πρὸς τὰ μουσικά συμβαίνοντα μέσα σέ αὐτή τή συμφωνία. Ἡ θέση τῶν αὐθεντικῶν ἔργων τέχνης ἀπέναντι στήν ἐξωαισθητική ἀντικειμενικότητα δέν πρέπει νά ἀναζητεῖται τόσο στό γεγονός ὅτι ἡ τελευταία ἐπέδρασε στή διαδικασία παραγωγῆς τους. Τό ἔργο τέχνης εἶναι αὐτό καθ' ἑαυτό ἕνας τρόπος συμπεριφορᾶς πού ἀντιδρᾷ σέ αὐτή τήν ἀντικειμενικότητα ἀκόμη καί μέ τήν ἀποστροφή της ἀπὸ αὐτή. Ὡς θυμηθοῦμε τό πραγματικό ἀηδόνι καί τήν ἀπομίμησή του πού ἀναφέρει ἡ *Κριτική τῆς κριτικῆς ικανότητας*,⁷³ τό μοτίβο τοῦ περίφημου παραμυθιοῦ τοῦ Andersen πού χρησιμοποιήθηκε ὡς βάση γιά πολλές ὅπερες. Στό σχόλιο τοῦ Kant ἡ έμπειρία τοῦ φαινομένου δίνει τή θέση της στή γνώση γένεσης τοῦ φαινομένου. Ἄν ὑποθέσουμε ὅτι τό ἀγόρι κατάφερε πραγματικά νά μιμηθεῖ τό ἀηδόνι τόσο καλά ὥστε νά μὴν ἀκούγεται καμμιὰ διαφορά, αὐτό θά ἔκανε ὅπωςδήποτε περιττό τό ἐρώτημα ἂν τό φαινόμενο εἶναι ἢ δέν εἶναι αὐθεντικό, μολονότι πρέπει νά ὁμολογήσουμε ὑπὲρ τοῦ Kant ὅτι ἡ γνώση γένεσης ἑνός φαινομένου χρωματίζει τήν αισθητική του έμπειρία: κοιτάζουμε μέ ἄλλα μάτια ἕναν πίνακα ὅταν γνωρίζουμε τό ὄνομα τοῦ ζωγράφου. Καμμιὰ τέχνη δέν εἶναι χωρίς προϋποθέσεις καί αὐτές δέν μποροῦν νά ἀπαλειφθοῦν, ὅπως καί ἡ τέχνη δέν μπορεῖ νά θεωρηθεῖ ἀναγκαῖο ἐπακόλουθό τους. Μέ ἀσφαλές ἔνστικτο ὁ Andersen ἔβαλε στή θέση τοῦ καντιανοῦ τεχνίτη ἕνα κουρδιστό μουσικό κουτί· ἡ ὅπερα τοῦ Στραβίνσκυ [*Τό ἀηδόνι*, 1914] χαρακτηρίζει τό προϊόν ὡς μηχανικό τσαμπούνισμα. Ἡ διαφορά του ἀπὸ τό φυσικό κελάηδημα διαπιστώνεται πάνω στό ἴδιο τό φαινόμενο: τό τεχνούργημα ἀποτυγχάνει μόλις θελήσει νά δημιουργήσῃ τήν ψευδαίσθηση τοῦ φυσικοῦ.

Τό ἀποτέλεσμα τῆς διαδικασίας ὅπως καί ἡ ἴδια σέ στασιμότητα εἶναι τό ἔργο τέχνης. Εἶναι αὐτό πού ἡ ὀρθολογιστική μεταφυσική στήν ἀκμή της ἀνακήρυξε παγκόσμια ἀρχή: μονάδα,^{73a} δυναμικό πεδίο καί ταυτόχρονα πράγμα. Τὰ έργα τέχνης δέν ἔχουν ἀμοιβαῖες σχέσεις, εἶναι ἐρμητικά κλειστά καί τυφλά καί παρὰ τήν ἐρμητικότητά τους ἀντιπροσωπεύουν τόν ἐξωτερικό κόσμο. Τουλάχιστον ἔτσι τὰ ἔβλεπε ἡ παράδοση: κάτι ζωντανό καί αὐταρκες, πού ὁ Goethe ἀρεσκόταν νά τό ἀποκαλεῖ ἐντελέχεια, ἕνα συνώνυμο

τῆς μονάδας. Μποροῦμε νά ὑποθέσουμε ὅτι ἡ ἔννοια τοῦ σκοποῦ, ὅσο πιο προβληματική γίνεται στήν ὀργανική φύση, τόσο περισσότερο συγκεντρώνεται στά ἔργα τέχνης. Ὡς στοιχεῖο ενός γενικότερου πλαισίου τοῦ πνεύματος μιᾶς ἐποχῆς, διαπλεκόμενο μέ τήν ἱστορία καί τήν κοινωνία, τά ἔργα τέχνης ξεπερνοῦν τή μοναδιαία τους ὑπαρξη χωρίς νά ἔχουν παράθυρα. Ἡ ἐρμηνεία τοῦ ἔργου τέχνης ὡς ἐσωτερικά ἀκίνητοποιημένης, ἀποκρυσταλλωμένης διαδικασίας πλησιάζει τήν ἔννοια τῆς μονάδας. Ἡ θέση γιά τόν μοναδολογικό χαρακτήρα τῶν ἔργων εἶναι τόσο ἀληθινή ὅσο καί προβληματική. Τήν πειστική συνοχή τους καί τήν ἐσωτερική διάρθρωσή τους τήν ἔχουν δανεισθεῖ ἀπό τήν πνευματική κυριαρχία πάνω στήν πραγματικότητα. Ἐκεῖνο πού τά κάνει νά συνιστοῦν ἓνα ἐσωτερικό πλαίσιο εἶναι κατ' αὐτά κάτι ὑπερβατικό πρός τά ἴδια, κάτι πού ἔρχεται ἀπό ἔξω. Ἐδῶ ὅμως αὐτές οἱ κατηγορίες τροποποιοῦνται τόσο πολύ, πού δέν ἀπομένει παρά μιά σκιά πειστικότητας. Ἡ αἰσθητική προϋποθέτει ὅπωςδήποτε τή συγκέντρωση τῆς προσοχῆς στό μεμονωμένο ἔργο. Εἶναι ἀναμφισβήτητη ἡ πρόοδος ἀκόμη καί τῆς ἀκαδημαϊκῆς ἐπιστήμης τῆς τέχνης,^{73β} πού ζητεῖ ὅλο καί πιο ἐπιτακτικά τήν ἐσωτερική ἀνάλυση καί ἀποκηρύσσει τήν παλαιότερη μέθοδο ἡ ὁποία ἐνδιαφερόταν γιά κάθε πλευρά τῆς τέχνης ἐκτός ἀπό τήν ἴδια. Παραταῦτα ἡ ἐσωτερική ἀνάλυση δέν εἶναι ἀπαλλαγμένη ἀπό αὐταπάτες. Ὅλα ὅσα χαρακτηρίζουν τήν ἰδιαιτερότητα ενός ἔργου τέχνης, ἤδη ἀπό τή μορφή τους, ὡς κάτι γενικό, ξεπερνοῦν τό πλαίσιο τῆς μονάδας. Οἱ ἰσχυρισμοί τῆς ἐννοιολογικῆς σκέψης, πού ἔρχεται ἀπό ἔξω γιά νά προσεγγίσει τά ἔργα τέχνης, νά τά ἐξηγήσει καί νά τά διαρρήξει, ὅτι οἱ κατηγορίες τῆς ἔχουν ἀντληθεῖ μόνον ἀπό τό ἔργο, εἶναι ἀβάσιμοι. Ἡ μοναδολογική συγκρότηση τῶν ἰδίων τῶν ἔργων παραπέμπει πέρα ἀπό τόν ἑαυτό της. Ἄν ἀπολυτοποιηθεῖ, ἡ ἐσωτερική ἀνάλυση πέφτει θῦμα τῆς ἰδεολογίας τήν ὁποία ἀπέρριπτε καί γι' αὐτό ἤθελε νά εἰσχωρήσει στό ἐσωτερικό τῶν ἔργων ἀντί νά ἐξαγάγει ἀπό αὐτά τήν κοσμοθεωρία. Ἡδη σήμερα διαφαίνεται ὅτι ἡ ἐνδοπλαισιακή ἀνάλυση, ἄλλοτε ὄπλο τῆς καλλιτεχνικῆς ἐμπειρίας κατὰ τῆς ἀπειροκαλίας, χρησιμοποιεῖται ἀπλῶς ὡς σύνθημα γιά τήν ἀπομάκρυνση τοῦ κοινωνικοῦ στοχασμοῦ ἀπό τήν ἀπολυτοποιημένη τέχνη. Ἀλλά χωρίς τήν ἐσωτερική ἀνάλυση οὔτε τό ἔργο τέχνης μπορεῖ νά κατανοηθεῖ σέ σχέση μέ τό πλαίσιο τοῦ ὁποίου τό ἴδιο ἀποτελεῖ ἓνα

στοιχείο οὔτε νά αποκρυπτογραφηθεῖ τό νοηματικό του περιεχόμενο. Ἡ τυφλότητα τοῦ ἔργου τέχνης δέν εἶναι μόνον ἕνας διορθωτικός παράγων γιά τήν κοινωνική γενικότητα πού ὑποτάσσει τή φύση, ἀλλά καί κάτι ἀντίστοιχό της. Ὅπως πάντοτε, τό τυφλό καί τό κενό, ἀφηρημένα, πηγαίνουν μαζί. Κανένα εἰδικό-μερικό στοιχείο δέν εἶναι θεμιτό στό ἔργο τέχνης ἄν δέν λαμβάνει γενικό χαρακτήρα μέσω τῆς ἰδιαιτερότητάς του. Καμμιά ὑπαγωγή σέ μιά γενικότερη κατηγορία δέν ἔχει ἀσφαλῶς μερίδιο στό αἰσθητικό περιεχόμενο, ἀλλά χωρίς διαδικασίες ὑπαγωγῆς κανένα τέτοιο νοηματικό περιεχόμενο δέν θά ἦταν νοητό· ἡ αἰσθητική θά κατέθετε τά ὄπλα μπροστά στό ἔργο τέχνης, σάν νά εἶχε νά κάνει μέ ἕνα ὠμό γεγονός. Ἀλλά τό αἰσθητικά καθορισμένο μπορεῖ νά συσχετισθεῖ μέ τό στοιχείο τῆς γενικότητάς του μόνο διαμέσου τῆς μοναδολογικῆς του ἐρμητικότητας. Μέ μιά κανονικότητα πού παραπέμπει σέ δομές οἱ ἐνδοπλαισιακές ἀναλύσεις, ἀρκεῖ νά ἔρχονται σέ ἀρκετά στενὴ ἐπαφή μέ τό μόρφωμα, ὁδηγοῦν σέ γενικούς προσδιορισμούς πού προκύπτουν ἀπό τίς πιό εἰδικές λεπτομέρειες. Αὐτό ὀφείλεται ἀσφαλῶς καί στήν ἀναλυτική μέθοδο: ἐξηγῶ κάτι ἄγνωστο σημαίνει ὅτι τό ἀνάγω σέ κάτι ἤδη γνωστό, καί ἡ σύνθεση τοῦ γνωστοῦ μέ τό ἐξηγητέο συνεπάγεται ἀναπόφευκτα κάτι γενικό. Ἀλλά ἡ μετατροπὴ τοῦ εἰδικοῦ-μερικοῦ στό γενικό καθορίζεται ἐπίσης ἀπό τό ἴδιο τό πράγμα, τό ἔργο τέχνης. Ὅπου αὐτό συμπτύσσεται στό ἔπακρο, πραγματοποιεῖ πιέσεις πού προέρχονται ἀπό τό εἶδος. Τέτοιο χαρακτηριστικό παράδειγμα εἶναι τό μουσικό ἔργο τοῦ Anton Webern, στό ὁποῖο τά μέρη τῆς σονάτας συρρικνώνονται σέ ἀφορισμούς. Ἡ αἰσθητική δέν πρέπει, ὑπὸ τῆ μαγικῆ ἐπήρεια τοῦ ἀντικειμένου της, νά ἐξαφανίζει ὡς διά μαγείας τίς ἔννοιες. Ἔργο της εἶναι νά τίς ἀπαλλάξει ἀπό τήν ἐξωτερικότητά τους πρὸς τό πράγμα καί νά τίς μεταφέρει μέσα σέ αὐτό. Αὐτό πού στόν Hegel λέγεται κίνηση τῆς ἔννοιας ἔχει τή θέση του πάνω ἀπὸ ὅλα στήν αἰσθητική. Ἡ ἀλληλεπίδραση μεταξύ τοῦ γενικοῦ καί τοῦ εἰδικοῦ, πού στά ἔργα τέχνης διαδραματίζεται χωρίς συνείδηση καί τήν ὁποία ἡ αἰσθητική πρέπει νά ἀναδείξει στό ἐπίπεδο τῆς συνείδησης εἶναι ὁ ἀληθινός λόγος πού ἐπιβάλλει τή διαλεκτικὴ ἀντίληψη τῆς τέχνης. Θά μπορούσε νά ἀντιτείνει κανεὶς ὅτι αὐτό ἀπαιτεῖ ἕνα ἐλάχιστο ὅριο δογματικῆς ἐμπιστοσύνης, ἀφοῦ ἔξω ἀπὸ τό ἐγγελιανό σύστημα ἡ κίνηση τῆς ἔννοιας δέν ἔχει λόγο ὑπαρξῆς σέ καμμιὰ σφαίρα

τοῦ πνεύματος· ὡς ζωὴ τῆς ἔννοιαις μπορεῖ νά συλλάβει κανεῖς τό πράγμα μόνον ἐκεῖ ὅπου ἡ ὁλότητα τοῦ ἀντικειμενικοῦ κόσμου συμπίπτει μέ τό πνεῦμα. Ἡ ἀπάντηση εἶναι ὅτι ὡς μονάδες τά ἔργα τέχνης ὁδηγοῦν στό γενικό μέσω τῆς ἴδιας τους τῆς ἀρχῆς τῆς ἀτομοποίησης. Τά γενικά χαρακτηριστικά τῆς τέχνης δέν ἀνταποκρίνονται ἀπλῶς στήν ἀνάγκη τοῦ ἐννοιολογικοῦ στοχασμοῦ. Δείχνουν τά ὅρια τῆς ἀρχῆς τῆς ἀτομοποίησης, ἡ ὁποία, ὅπως καί τό ἀντίθετό τους, δέν μπορεῖ νά ὀντολογικοποιηθεῖ. Ὅσο συνεπέστερα ἀκολουθοῦν τήν ἀρχή τῆς ἀτομοποίησης τά ἔργα τέχνης, τόσο πιο κοντά στά ὅρια φθάνουν· τό ἔργο τέχνης πού ἐμφανίζεται ὡς γενικό ἔχει τήν τυχαία σύσταση ἑνός δείγματος τοῦ εἶδους του: εἶναι μέ κακό τρόπο ἀτομικό. Ἀκόμη καί ὁ ντανταϊσμός, ὡς χειρονομία πού ἔδειχνε τό σκέτο «αὐτό ἐδῶ», ἦταν τόσο γενικός ὅσο ἡ δεικτική ἀντωνυμία· ἂν ὁ ἐξπρεσσιονισμός ἦταν πιο δυνατός ὡς ἰδέα παρά μέσα ἀπό τά προϊόντα του, αὐτό ὀφείλεται μάλλον στό γεγονός ὅτι ἡ δική του οὐτοπία τοῦ καθαροῦ τόδε τι εἶναι ἀκόμη ἓνα μέρος τῆς ψευδοῦς συνείδησης. Τό γενικό ὅμως γίνεται οὐσιῶδες στά ἔργα τέχνης μόνο μέσω τῆς ἀλλαγῆς του. Στόν Α. Webern ἡ γενική μουσική μορφή τῆς ἀνάπτυξης^{73γ} γίνεται «κόμβος» καί χάνει τήν ἀναπτυσσόμενη λειτουργία της. Τή θέση της καταλαμβάνει ἡ σειροθέτηση τμημάτων μέ διάφορους βαθμούς ἔντασης. Ἐτσι τά κομβοειδῆ μέρη γίνονται κάτι ἐντελῶς διαφορετικό, πιο παρόν καί διακριτό, λιγότερο συσχετιστικό ἀπὸτι ἦταν ποτέ οἱ ἀναπτύξεις. Ἡ διαλεκτική τοῦ γενικοῦ καί μερικοῦ δέν κατεβαίνει μόνο στό φρεάτιο τοῦ γενικοῦ πού ἀνοίγει μέσα στό μερικό-εἰδικό. Σπάζει καί τό ἀμετάβλητο τῶν γενικῶν κατηγοριῶν.

Πόσο ἀνεπαρκής εἶναι μιά γενική ἔννοια τῆς τέχνης ὡς βάση γιά τήν κατανόηση τῶν ἔργων τέχνης τό δείχνουν τά ἴδια τά ἔργα τέχνης, ἂν ἀναλογισθοῦμε ὅτι, ὅπως ἔγραψε ὁ Valéry, πολύ λίγο ἐκπληρώνουν τήν αὐστηρή ἔννοιά της. Δέν φταίει γι' αὐτό μόνον ἡ ἀδυναμία τῶν καλλιτεχνῶν σέ σύγκριση μέ τή μεγαλοσύνη τῆς ἔννοιαις στήν ὁποία καλοῦνται νά ἀνταποκριθοῦν, ἀλλά μάλλον ἡ ἴδια ἡ ἔννοια. Ὅσο πιο καθαρά προσηλώνονται τά ἔργα τέχνης στή διακεκριμένη ἰδέα τῆς τέχνης, τόσο πιο ἐπισφαλῆς γίνεται ἡ σχέση τῶν ἔργων τέχνης πρός τό Ἄλλο τους, ἡ ὁποία ἀπαγορεύεται ἀπό τήν ἔννοιά τους. Αὕτη ἡ σχέση μπορεῖ ὅμως νά διατηρηθεῖ μόνο μέ τίμημα μιά προ-κριτική συνείδηση, μιά πεισματώδη ἀφέλεια: εἶναι

ένα από τα διλήμματα της τέχνης σήμερα. Είναι προφανές ότι τα πιο ύψηλά έργα δεν είναι τα πιο καθαρά, αλλά συνήθως περιέχουν ένα έξωκαλλιτεχνικό πλεόνασμα, προπάντων αμεταμόρφωτη ύλη, σέ βάρος της εσωτερικής τους σύνθεσης· εξίσου φανερό είναι ότι αφότου ή επεξεργασία των έργων τέχνης χωρίς αδιαμόρφωτα έξωκαλλιτεχνικά στηρίγματα έγινε κανόνας της τέχνης, τό μή καθαρό πλεόνασμα δέν μπορεί νά επανεισαχθεῖ μέ τή θέληση τοῦ παραγωγοῦ. Ἡ κρίση τοῦ καθαροῦ ἔργου τέχνης μετά τίς εὐρωπαϊκές καταστροφές δέν μπορεί νά λυθεῖ μέ τήν καταφυγή σέ έξωκαλλιτεχνικά ὑλικά συνοδευόμενη ἀπό ἕνα ἠθικό πάθος πού ἀποκρύπτει τό γεγονός ὅτι αὐτός εἶναι ἕνας πιο εὐκολος δρόμος. Ἡ γραμμή τῆς μικρότερης ἀντίστασης εἶναι τό τελευταῖο πού θά ἄξιζε νά θεσπισθεῖ ὡς κανόνας. Ἡ ἀντινομία μεταξύ καθαρότητας καί μή καθαρότητας στήν τέχνη ἐντάσσεται στή γενικότερη ἀντίληψη ὅτι ἡ τέχνη δέν εἶναι ἡ γενική ἔννοια στήν ὁποία ὑπάγονται τά εἶδη τῆς. Αὐτά παρουσιάζουν εἰδοποιούς διαφορές, ἀλλά οἱ διαχωριστικές γραμμές ἀνάμεσά τους ξεφτίζουν.⁷⁴ Τό προσφιλέσ τοῦς κάθε εἶδους καί βαθμοῦ ἀπολογητές τῆς παράδοσης ἐρώτημα ἂν ἡ μία ἢ ἡ ἄλλη μοντέρνα σύνθεση «εἶναι ἀκόμη μουσική» δέν εἶναι γόνιμο· ὥστόσο πρέπει νά ἀναλυθεῖ συγκεκριμένα τί εἶναι ἡ ἀποκαλλιτεχνικοποίηση τῆς τέχνης, ἡ πρακτική πού προσεγγίζει τήν τέχνη ἀστόχαστα, ἐντεῦθεν τῆς ἴδιας τῆς διαλεκτικῆς, στήν ἐξωαισθητική πρακτική, ἐνῶ τό προαναφερόμενο πάγιο ἐρώτημα θέλει νά ἀνακόψει τήν κίνηση τῶν χωρισμένων καί διακριτῶν στοιχείων ἀπό τά ὁποία ἀποτελεῖται ἡ τέχνη, μέ τή βοήθεια τῆς ἀφηρημένης τῆς γενικῆς ἔννοιας. Σήμερα ὅμως ἡ τέχνη εἶναι πιο ζωντανή ὅταν ἀποσυνθέτει τή γενική τῆς ἔννοια. Μέ μία τέτοια ἀποσύνθεση ἡ τέχνη εἶναι πιστή στόν ἑαυτό τῆς, καθῶς παραβιάζει τό μιμητικό ταμποῦ πού ἔχει ἐπιβληθεῖ πάνω στό μή καθαρό, τό ὁποῖο θεωρεῖται ὑβρίδιο. – Τήν ἀνεπάρκεια τῆς ἔννοιας τῆς τέχνης ἀπέναντι στήν τέχνη καταγράφει τό αἰσθητήριο γλωσσικά, λόγου χάρη μέ τόν ὅρο γλωσσικό ἔργο τέχνης (Sprachkunstwerk). Τόν ἔπλασε ἕνας ἱστορικός τῆς λογοτεχνίας γιά τό ποίημα. Ὁ ὅρος ἔχει τή συνέπειά του, ἀλλά βιάζει ἐπίσης τά ποιήματα, πού εἶναι ἔργα τέχνης καί, λόγῳ τοῦ σχετικά αὐτόνομου συλλογιστικοῦ στοιχείου τοῦς, ἐντούτοις δέν εἶναι ἢ δέν εἶναι ἀπολύτως. Ἡ τέχνη δέν ἐξαντλεῖται στά ἔργα τέχνης καθόσον οἱ καλλιτέχνες ἐργάζονται πάντοτε καί στήν τέχνη, ὄχι μόνο

πάνω στα έργα. Ἡ οὐσία τῆς τέχνης εἶναι ἀνεξάρτητη ἀκόμη καί ἀπό τῆ συνείδηση τῶν ἰδίων τῶν ἔργων τέχνης. Μερικές σκόπιμες-πρακτικές μορφές, ὅπως καί διάφορα λατρευτικά ἀντικείμενα, μποροῦν στήν πορεία τῆς ἱστορίας νά γίνουν τέχνη· ἂν ἀπέρριπτε κανεῖς αὐτή τήν ἀντίληψη, θά περιερχόταν σέ ἐξάρτηση ἀπό τήν αὐτοαντίληψη τῆς τέχνης, τό γίγνεσθαι τῆς ὁποίας ζεῖ ὄντως στήν ἴδια τῆς τήν ἔννοια. Ἡ διάκριση ἀνάμεσα στό ἔργο τέχνης καί τό ντοκουμέντο,⁷⁵ τήν ὁποία εἶχε προβάλει μέ ἔμφαση ὁ Benjamin, παραμένει βάσιμη ὅταν ἀπορρίπτει τά μορφώματα πού ἡ δομή τους δέν καθορίζεται ἀπό τόν μορφολογικό νόμο· μερικά ὅμως εἶναι ἀντικειμενικά τέχνη, ἀκόμη καί ὅταν δέν ἐμφανίζονται ὡς τέτοια. Ἡ ὀνομασία τῶν καλλιτεχνικῶν ἐκθέσεων «Documenta», πού συνιστοῦν μιά μεγάλη προσφορά, προσπερνᾷ αὐτή τή δυσκολία καί ἔτσι διευκολύνει τήν ἱστορικοποίηση τῆς αἰσθητικῆς συνείδησης, στήν ὁποία οἱ ἴδιες, ὡς μουσεῖα τῆς σύγχρονης τέχνης, θέλουν νά ἀντισταθοῦν. Τέτοιου εἶδους ἔννοιες, προπάντων ἡ ὀνομασία κλασσικοί τῆς μοντέρνας τέχνης, ἐναρμονίζονται πολύ καλά μέ τήν ἀπώλεια ἔντασης τῆς τέχνης μετά τόν δεύτερο παγκόσμιον πόλεμο, ἡ ὁποία συχνά ἀτονεῖ ἤδη τή στιγμή τῆς ἐμφάνισής της. Συνάδουν μέ τή φυσιογνωμία μιᾶς περιόδου πού αὐτοτιτλοφορεῖται πυρηνική ἐποχή.

Τό ἱστορικό στοιχεῖο ἔχει συστατική σημασία γιά τά έργα τέχνης· τά αὐθεντικά έργα εἶναι ἐκεῖνα πού παραδίδονται στό ἱστορικό θεματικό περιεχόμενο τοῦ καιροῦ τους χωρίς ἐπιφυλάξεις καί χωρίς νά νομίζουν ὅτι στέκονται πάνω ἀπό τόν καιρό τους. Συνιστοῦν τή μὴ αὐτοσυνειδητή ἱστοριογραφία τῆς ἐποχῆς τους, κάτι πού μεταξὺ ἄλλων τὰ συσχετίζει μέ τή γνώση. Αὐτό ἀκριβῶς τὰ κάνει ἀσύμμετρα πρὸς τόν ἱστορισμό, ὁ ὁποῖος, ἀντὶ νά ἐξιχνιάζει τό ἱστορικό τους περιεχόμενο, τὰ περιστέλλει ἀνάγοντάς τα ἀπλῶς στήν ἱστορία, πού εἶναι ἐξωτερική πρὸς τὰ ἴδια. Ἡ ἐμπειρία τῶν ἔργων τέχνης εἶναι τόσο πιό ἀληθινή ὅσο πιό πολύ ἡ ἱστορική τους οὐσία συμπίπτει μέ ἐκείνη τοῦ ὑποκειμένου τῆς ἐμπειρίας. Ἰδεολογικά τυφλωμένος εἶναι ὁ ἀστικός προϋπολογισμός τῆς τέχνης ἐπίσης ὅταν προϋποθέτει ὅτι τά έργα τέχνης ἀρκετά παλαιότερων ἐποχῶν μποροῦν νά κατανοηθοῦν καλύτερα ἀπὸ ἐκεῖνα τοῦ παρόντος. Τὰ στρώματα ἐμπειρίας στά ὁποῖα στηρίζονται τὰ σημερινά έργα τέχνης ὑψηλῶν ἀξιώσεων, αὐτό πού θέλει νά μιλήσει μέσα

από τὰ ἔργα ὡς ἀντικειμενικό πνεῦμα, εἶναι ἀσύγκριτα πιό κοντά
 στή συνείδηση τῶν συγχρόνων ἀπὸτι ἔργα πού οἱ ἱστορικοφιλοσο-
 φικές τους προϋποθέσεις ἔχουν ἀποξενωθεῖ ἀπό τή συνείδηση τοῦ
 παρόντος. Ὅσο πιό ἐντατικά ἐπιχειροῦμε νά κατανοήσουμε τόν
 Bach, τόσο πιό αἰνιγματικά μᾶς κοιτάζει μέ ὅλη του τήν ἐπιβλητι-
 κότητα. Γιαυτό καί θά ἦταν σχεδόν ἀδιανόητο γιά ὅποιονδήποτε
 ζῶντα συνθέτη, ἂν δέν ἔχει διαφθαρεῖ ἀπό τήν ὑφολογική βούληση,
 νά γράψει μιά φούγκα καλύτερη ἀπό ἓνα σχολικό παράδειγμα τοῦ
 ὠδείου, μιά παρωδία ἢ μιά ἀτροφική ἀπομίμηση τοῦ *Καλοσυγκε-*
ρασμένου κλειδοκύμβαλου. Τά πιό ἀκραῖα σόκ καί χειρονομίες
 ἀποστασιοποίησης τῶν πραγμάτων στή σημερινή τέχνη, σεισμο-
 γραφήματα ἐνός γενικοῦ καί ἀναπόφευκτου τρόπου ἀντίδρασης,
 εἶναι πιό κοντά σέ μᾶς ἀπό ὅτιδήποτε ἀπλῶς φαίνεται πιό κοντι-
 νό μόνο λόγω τῆς ἱστορικῆς του ἐκπραγμάτισης. Ὅτι ὅλοι θεω-
 ροῦν κατανοητό εἶναι αὐτό πού ἔχει γίνει ἀκατανόητο· αὐτό πού
 οἱ χειραγωγούμενοι παραμερίζουν, κατά βάθος, κρυφά, εἶναι γι'
 αὐτούς πάρα πολύ κατανοητό, κατ' ἀναλογία πρὸς τή ρήση τοῦ
 Freud ὅτι τό μυστηριῶδες εἶναι μυστηριῶδες ἐπειδὴ στά κρυφά
 εἶναι πάρα πολύ οἰκεῖο. Γιαυτό οἱ ἄνθρωποι τό κάνουν πέρα.
 Αὐτό πού ἀπό τή μιά πλευρά τοῦ παραπετάσματος βαφτίζεται πο-
 λιτιστική κληρονομιά καί ἀπό τήν ἄλλη πλευρά δυτική παράδοση
 γίνεται ἀποδεκτό, ἀπλῶς ἐπειδὴ πρόκειται γιά ἐμπειρίες πού μπο-
 ροῦν νά διατίθενται καί νά προσφέρονται κατά βούληση. Εἶναι
 πάρα πολύ γνώριμες στή συμβατική σκέψη, ἀλλά ὡς πάρα πολύ
 οἰκεῖες δύσκολα μπορεῖ κανεῖς νά τίς ζωντανέψει. Εἶναι ἀπονε-
 κρωμένες τήν ἴδια στιγμή πού ὑποτίθεται ὅτι εἶναι προσιτές· ἢ χω-
 ρὶς ἐντάσεις προσπελασιμότητά τους εἶναι τό τέλος τους. Θά μπο-
 ροῦσε νά τὰ καταδείξει κανεῖς ἐπισημαίνοντας ὅτι στό πάνθεο τῶν
 κλασσικῶν ἔργων διατηροῦνται τρόπον τινά οἱ σοροὶ σκοτεινῶν
 καί ἀναμφίβολα μὴ κατανοημένων ἔργων καί ἐπιδεικνύονται ἐπί-
 μονα⁷⁶ καθὼς καί ὅτι, μέ ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις, πού ἀφοροῦν τήν
 ἐμφαντική πρωτοπορία, οἱ ἐρμηνεῖς τῶν παραδοσιακῶν ἔργων
 εἶναι ἐσφαλμένες καί παράλογες· ἀντικειμενικά ἀκατανόητες. Ἡ
 ἀναγνώριση αὐτοῦ τοῦ γεγονότος προϋποθέτει πάντως πρὶν ἀπὸ
 ὅλα τήν ἀντίσταση κατά τῆς ἐπίφασης τῆς κατανοησιμότητας, πού
 ὑπερκαλύπτει σάν πατίνα τὰ προαναφερόμενα ἔργα καί τίς ἐρμη-
 νεῖες τους. Ἀλλά ὁ αἰσθητικός καταναλωτής ἀντιδρᾷ σέ αὐτό μέ

έντονότατη ἀλλεργία: νοιώθει, ὥς ἓνα βαθμό δικαιολογημένα, ὅτι τοῦ ἀρπάζουν κάτι πού φυλάει ὡς περιουσιακό του στοιχείο, μόνο πού δέν γνωρίζει ὅτι τό ἴδιο τοῦ ἀρπάζεται ἤδη ἀκριβῶς τή στιγμή πού τό ἐπικαλεῖται ὡς περιουσία του. Ἡ ξενικότητα ἀπέναντι στόν κόσμο εἶναι ἓνα στοιχείο τῆς τέχνης· ὁποῖος δέν τήν ἀντιλαμβάνεται ὡς κάτι ξένο δέν τήν ἀντιλαμβάνεται καθόλου.

Τό πνεῦμα στά ἔργα τέχνης δέν εἶναι κάτι πού ἔρχεται νά προστεθεῖ ἀπό ἔξω, ἀλλά τίθεται ἀπό τή δομή τους. Αὐτό εὐθύνεται σέ ἀρκετό βαθμό γιά τόν φετιχιστικό χαρακτήρα τῶν ἔργων τέχνης: καθὼς τό πνεῦμα προκύπτει ἀπό τή σύστασή τους, ἐμφανίζεται κατ' ἀνάγκη ὡς εἶναι καθ' ἑαυτό, καί τά ἴδια εἶναι ἔργα τέχνης μόνο ἐφόσον τό πνεῦμα ἐμφανίζεται ἔτσι. Καί ὅμως τά ἔργα, μαζί μέ τήν ἀντικειμενικότητα τοῦ πνεύματός τους, εἶναι κάτι φτιαγμένο. Ὁ αἰσθητικός στοχασμός πρέπει νά κατανοήσει τόν φετιχιστικό τους χαρακτήρα, τρόπον τινά νά τόν ἐπικυρώσει ὡς ἔκφραση τῆς ἀντικειμενικότητάς τους, καί ταυτόχρονα νά τόν διαλύσει κριτικά. Κατ' αὐτά ἡ αἰσθητική περιέχει ἓνα ἀντικαλλιτεχνικό στοιχείο, πού ἡ τέχνη τό μυρίζει. Τά ἔργα τέχνης σκηνοθετοῦν τό μή σκηνοθετημένο. Συνηγοροῦν ὑπέρ αὐτοῦ καί ταυτόχρονα τό βιάζονται. Συγκρούονται μέ τήν τεχνουργηματική τους σύσταση καθὼς τήν ἀκολουθοῦν. Ἡ ἐσωτερική δυναμική κάθε ἔργου τέχνης εἶναι ἐκεῖνο πού μιλάει μέσα ἀπό αὐτά. Ἐνα ἀπό τά παράδοξα τῶν ἔργων εἶναι ὅτι, ἐνῶ περικλείουν μιά δυναμική, εἶναι ἐντούτοις σταθεροποιημένα· ἀλλά μόνον ὡς σταθεροποιημένα ἀντικειμενοποιοῦνται ὡς ἔργα τέχνης. Ἔτσι λοιπόν, ὅσο πιό ἐπίμονα τά θεωρεῖ κανεῖς, τόσο πιό παράδοξα γίνονται: κάθε ἔργο τέχνης εἶναι ἓνα σύστημα ἀσυμβίβαστων πραγμάτων. Τό γίγνεσθαι τῶν ἔργων δέν θά μπορούσε νά παρασταθεῖ αἰσθητικά χωρίς τή σταθερή καταγραφή τους· οἱ αὐτοσχεδισμοί συνήθως ἀραδιάζουν ἀπλῶς τό ἓνα πλάι στό ἄλλο, τρόπον τινά κάνουν σημειωτόν. Ὁ καταγραμμένος λόγος καί οἱ σημειωμένες νότες, ἂν τά δεῖ κανεῖς ἀπό ἔξω, ξενίζουν ὡς παράδοξα ἐνός ἀντικειμενικά ὑπαρκτοῦ πού σύμφωνά μέ τό νόημά του εἶναι ἓνα γίγνεσθαι. Οἱ μιμητικές παρορμήσεις, πού κινοῦν τό ἔργο τέχνης, πού ἐνσωματώνονται μέσα σέ αὐτό καί μέ τή σειρά τους τό ἀποδιοργανώνουν, εἶναι μιά πρόσκαιρη ἄφωνη ἔκφραση. Ἀποκτοῦν φωνή καί γίνονται γλώσσα μέ τήν ἀντικειμενοποίησή τους ὡς τέχνη. Ὡς τάση διάσωσης τῆς φύ-

σης ἐναντιώνεται στὸν ἐφήμερο χαρακτήρα της φύσης. Τὸ ἔργο τέχνης γίνεται γλωσσοειδές κατὰ τὴ γένεση τῆς σύνδεσης τῶν στοιχείων του, μιά σύνταξη χωρὶς λόγια, ἀκόμη καὶ στὰ γλωσσικά ἔργα τέχνης. Αὐτὸ πού λένε τὰ γλωσσικά μορφώματα δὲν εἶναι αὐτὸ πού λένε τὰ λόγια. Στὴ γλώσσα χωρὶς προθέσεις οἱ μιμητικές προθέσεις κληροδοτοῦνται στὸ ὅλον πού τὶς συνθέτει. Ἐνα γεγονός ἢ μιά κατάσταση στὴ μουσικὴ μπορεῖ ἐκ τῶν ὑστέρων νὰ δώσει τὸν χαρακτήρα τοῦ ἀνήκουστου σὲ μιά προηγηθεῖσα ἐξέλιξη, ἀκόμη καὶ ἂν αὐτὴ καθ' ἑαυτὴ δὲν ἦταν τέτοια. Μιά τέτοια ἀναδρομικὴ μεταμόρφωση εἶναι ὑποδειγματικὴ γιὰ ἐκεῖνες πού πραγματοποιοῦνται ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῶν ἔργων. Ἀπὸ τίς τέλειες μορφές (Gestalten) στίς ὁποῖες ἀναφέρεται ἡ μορφολογικὴ ψυχολογία τὰ ἔργα τέχνης διαφέρουν καθόσον τὰ στοιχεῖα τους δὲν διατηροῦν μέσα στὰ ἔργα ἀπλῶς μιά σχετικὴ αὐτονομία, κάτι πού εἶναι δυνατό καὶ σὲ ἐκεῖνες. Ἀκόμη καὶ ὅταν ἐμφανίζονται, τὰ στοιχεῖα τους δὲν εἶναι ἄμεσα δεδομένα ὅπως ὀφείλουν νὰ εἶναι οἱ τέλειες μορφές τῆς ψυχολογίας. Ὡς διαμεσολαβημένα ἀπὸ τὸ πνεῦμα ἔρχονται σὲ ἀντιφατικές σχέσεις μεταξύ τους, οἱ ὁποῖες παριστάνονται μέσα στὰ ἔργα καθὼς ἐπιδιώκουν νὰ τίς διευθετήσουν. Τὰ στοιχεῖα δὲν παρατίθενται στὴ σειρὰ, ἀλλὰ προστρίβονται μεταξύ τους ἢ τὸ ἓνα προσελκύει τὸ ἄλλο, τὸ ἓνα θέλει τὸ ἄλλο ἢ τὸ ἀπωθεῖ. Μόνον αὐτὸ εἶναι τὸ πλέγμα συναρτήσεων τῶν ἔργων μέ ὑψηλές ἀξιώσεις. Ἡ δυναμικὴ τῶν ἔργων τέχνης εἶναι αὐτὸ πού μιλάει μέσα ἀπὸ αὐτά· μέ τὴν ἐκπνευμάτιση ἀποκτοῦν τὰ μιμητικά χαρακτηριστικά, τὰ ὁποῖα ἀρχικά ὑποτάσσονται ἀπὸ τὸ πνεῦμα. Ἡ ρομαντικὴ τέχνη ἐλπίζει ὅτι θὰ διατηρήσει τὸ μιμητικὸ στοιχεῖο ἂν τὸ κρατήσῃ ἀδιαμεσολάβητο ἀπὸ τὴ μορφή· μέσα ἀπὸ τὸ ὅλον λέει αὐτὸ πού δύσκολα πιά μπορεῖ νὰ πεῖ ἓνα μέρος του. Παραταῦτα δὲν μπορεῖ ἀπλῶς νὰ ἀγνοήσει τὴν ἀνάγκη γιὰ ἀντικειμενοποίηση. Ὅτι ἀντικειμενικὰ ἀντιστέκεται στὴ σύνθεση τὸ ὑποβιβάζει σὲ μεμόνωμένο καὶ ἀσύνδετο. Ὅταν διαλύεται σὲ ἀσύνδετες λεπτομέρειες, ἡ ρομαντικὴ τέχνη τείνει καὶ αὐτὴ νὰ λάβῃ ἓναν ἀφηρημένο τυπικὸ χαρακτήρα, σὲ ἀντίθεση πρὸς τὸν ἐπιφανειακὸ ἀντιφορμαλισμό. Στὸ ἔργο ἑνὸς ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους συνθέτες, τοῦ Robert Schumann, αὐτὸς ὁ ἀντιφορμαλισμὸς συμμαχεῖ οὐσιαστικά μέ τὴν τάση κατάρρευσης. Ἡ καθαρὸτητα μέ τὴν ὁποία τὸ ἔργο του ἀναπτύσσει τὸν ἀσυμφιλίωτο ἀνταγωνισμό κάνει τὴν ἔκφραση τοῦ

έργου του επιβλητική και τοῦ ἐξασφαλίζει τήν ὑψηλή θέση πού κατέχει. Ἀκριβῶς λόγω τοῦ ἀφηρημένου εἶναι δι' ἑαυτό τῆς μορφῆς τό ρομαντικό ἔργο τέχνης ἐπαναστρέφεται σέ μιά θέση πίσω ἀπό τό ἰδανικό τῆς κλασσικῆς περιόδου, τό ὁποῖο ἀπορρίπτει ὡς φορμαλιστικό. Στήν κλασσική περίοδο ἡ διαμεσολάβηση μεταξύ τοῦ ὅλου καί τῶν μερῶν ἐπιδιωκόταν μέ πολύ μεγαλύτερη ἔμφαση, ἂν καί ἦταν ἐμφανῆ τά χαρακτηριστικά τῆς παραίτησης, τόσο στό ὅλον, πού ἦταν προσανατολισμένο πρὸς σταθεροὺς τύπους, ὅσο καί στίς λεπτομέρειες, πού ἦταν κομμένες καί ραμμένες στά μέτρα τοῦ ὅλου. Οἱ μορφές παρακμῆς τοῦ ρομαντισμοῦ τείνουν παντοῦ πρὸς τόν ἀκαδημαϊσμό. Ἀπό αὐτή τήν ἄποψη μιά χειροπιαστή τυπολογία τῶν ἔργων τέχνης ἐπιβάλλεται ἀπό μόνη της. Ἕνας τύπος προχωρεῖ ἀπό πάνω, ἀπό τό ὅλον, πρὸς τά κάτω, ὁ ἄλλος κινεῖται ἀντίστροφα. Τό γεγονός ὅτι αὐτοί οἱ δύο τύποι παραμένουν στήν ἱστορία ἀρκετά διακριτοί τό μαρτυρεῖ ἡ ἀντινομία πού τοὺς παράγει καί ἡ ὁποία δέν μπορεῖ νά ἀρθεῖ ἀπό κανέναν τύπο: τό ἀσυμφιλίωτο μεταξύ τῆς ἐνότητας καί τῆς ἀτομοποίησης. Ὁ Beethoven ἀναμετρήθηκε μέ αὐτή τήν ἀντινομία καθὼς, ἀντί νά ἐξαλείψει σχηματικά τό ἀτομικό στοιχεῖο, σύμφωνα μέ τήν κυρίαρχη πρακτική τῆς ἀμέσως προηγούμενης ἐποχῆς τοῦ ἀφαίρεσε τό εἰδικό ποιόν, ἀποδεικνύοντας ἔτσι τήν ἐκλεκτική του συγγένεια μέ τό ὥριμο ἀστικό πνεῦμα τῶν φυσικῶν ἐπιστημῶν. Ἔτσι δέν ἐνοποίησε ἀπλῶς τή μουσική στό συνεχές ἐνός γίγνεσθαι προστατεύοντας τή μορφή ἀπὸ τή διαφαινόμενη ἀπειλή τῆς κενῆς περιοχομένου ἀφαίρεσης. Τά ἐπιμέρους στοιχεῖα χάνονται τό ἓνα μέσα στό ἄλλο καί μέ τόν χαμό τους καθορίζουν τή μορφή. Στόν Beethoven τά ἐπιμέρους στοιχεῖα τείνουν πρὸς τό ὅλον, ἀλλά καί πάλι δέν τείνουν πρὸς αὐτό· μόνο στό ὅλον γίνονται αὐτό πού εἶναι, ἐνῶ αὐτά καθ' ἑαυτά παραμένουν σχετικά ἀκαθόριστα, ὡς ἀπλές βασικές σχέσεις τῆς τονικότητας, ρέποντας πρὸς τό ἄμορφο. Ὅταν ἀκούει ἢ διαβάζει κανεὶς μέ ἀρκετή προσοχή τήν πάρα πολύ ἀρθρωμένη μουσική του, ἔχει τήν ἐντύπωση ὅτι εἶναι ἓνα συνεχές τοῦ τίποτε. Τό *tour de force*^{76α} τοῦ καθενός ἀπὸ τά μεγάλα ἔργα του, τό γεγονός ὅτι ὑπὸ μιά κυριολεκτικά ἐγγελιανή ἔννοια ἡ ὁλότητα τοῦ τίποτε καθορίζεται ὡς ὁλότητα τοῦ εἶναι, ἀλλά ἀκριβῶς ὡς φαινομενικότητα, ὅχι μέ τήν ἀξίωση ἀπόλυτης ἀλήθειας. Καί ὁμως ἡ αὐστηρή ἐσωτερική συνοχή ὑποβάλλει τουλάχισ-

στον τήν ιδέα ὅτι αὐτή ἡ ἀξίωση εἶναι τό ἀνώτατο νοηματικό περιεχόμενο. Τό στοιχείο τῆς φύσης ἀντιπροσωπεύεται ἀπό τοὺς δύο πόλους, τὰ λανθάνοντα διάχυτα καί ἀσύλληπτα ἐπιμέρους στοιχεῖα ἀπό τῆ μιά μεριά καί τῇ δεσμευτικῇ δύναμει ἀπό τήν ἄλλη, πού τὰ ἀναγκάζει νά συναπαρτίσουν μιά δομή. Ἀπέναντι στόν δαίμονα, τό ὑποκείμενο τῆς σύνθεσης, πού χαλκεύει συμπαγεῖς ὄγκους καί τοὺς ἐκσφενδονίζει, βρίσκεται ἡ ἀδιαφοροποίητη μάζα τῶν πολύ μικρῶν σωματιδίων στά ὁποῖα διαλύεται τό καθένα ἀπό τὰ μέρη τῆς σύνθεσης, πού σέ τελική ἀνάλυση δέν ἀποτελοῦν ὑλικό, ἀλλά ἓνα σκέτο σύστημα ἀναφορᾶς τῶν βασικῶν τονικῶν σχέσεων. – Τά ἔργα τέχνης εἶναι ὅμως παράδοξα καί καθόσον δέν μπορούμε νά πάρουμε κατὰ λέξη οὔτε κἂν τῇ διαλεκτικῇ τους, ἀφοῦ δέν ἐκτυλίσσεται ὅπως ἡ ἱστορία, πού εἶναι τό κρυφό τους μοντέλο. Ἡ διαλεκτικῇ τῶν τεχνουργημάτων ἀναπαράγεται στά ὑπαρκτά μορφώματα, τό ἀντίθετο τῆς διαδικασίας τήν ὁποία τὰ ἴδια ταυτόχρονα συνιστοῦν: εἶναι ἓνα ὑπόδειγμα τοῦ ἀπατηλοῦ στοιχείου τῆς τέχνης. Γενικεύοντας τήν περίπτωση τοῦ Beethoven μπορεῖ κανεῖς νά συμπεράνει ὅτι στήν τεχνική τους πρακτική ὅλα τὰ αὐθεντικά ἔργα τέχνης εἶναι *tour de force*: μερικοί καλλιτέχνες τῆς ὀψιμῆς ἀστικῆς ἐποχῆς, ὅπως ὁ Ravel ἢ ὁ Valéry, ἀναγνώρισαν ὅτι αὐτός εἶναι ὁ στόχος τοῦ ἔργου τους. Ἔτσι ἡ ἔννοια τοῦ ἀρτίστα^{76β} ἐπιστρέφει στό σπίτι της. Τό δεξιότημημα ἢ τέχνασμα δέν εἶναι μιά προγενέστερη μορφή τέχνης οὔτε μιά παρέκκλιση ἢ ἓνα φαινόμενο ἐκφυλισμοῦ, ἀλλά τό μυστικό της, πού τό ἀποσιωπᾷ καί στό τέλος τό ἀποκαλύπτει. Αὐτό ὑπαινισσόταν ἡ προκλητική ρήση τοῦ Thomas Mann ὅτι ἡ τέχνη εἶναι ἓνα ἀστεῖο ἀνώτερης μορφῆς. Ἡ τεχνολογική καί ἡ αἰσθητική ἀνάλυση ἀποβαίνουν γόνιμες ὅταν συνειδητοποιοῦν στά ἔργα τό *tour de force* πού ἀντιπροσωπεύουν. Στό πῶς ὑψηλό μορφολογικό ἐπίπεδο ἐπαναλαμβάνεται ἡ περιφρονημένη πράξη τοῦ τσίρκου: ἡ ὑπερνίκηση τῆς βαρύτητας· καί ὁ πλήρης παραλογισμός τοῦ τσίρκου, τό ἐρώτημα: πρὸς τί ὅλες αὐτές οἱ προσπάθειες, πού κατὰ βάθος εἶναι ἤδη ἡ αἰσθητική αἰνιγματικότητα. Ὅλα αὐτά ἀποκτοῦν τῇ σημασίᾳ τους μέσα στά προβλήματα τῆς καλλιτεχνικῆς ἐρμηνείας. Σωστό ἀνέβασμα ἑνός δράματος ἢ σωστή ἐκτέλεση ἑνός μουσικοῦ ἔργου σημαίνουν σωστή διατύπωση τοῦ προβλήματος πού συνιστοῦν, κατὰ συνέπεια ἀναγνώριση τῶν ἀσυμβίβαστων ἀπαιτήσεων

πού θέτουν στόν έρμηνευτή. Τό καθήκον τής αντικειμενικά όρθής απόδοσης είναι κατά βάση άτελείωτο.

Μέ την αντίθεσή του πρός τόν έμπειρικό κόσμο κάθε έργο τέχνης θέτει τρόπον τινά προγραμματικά τήν ένότητά του. "Ο,τι πέρασε μέσα από τό πνεῦμα όρίζεται ως ένα καί τό αυτό, σέ αντίθεση πρός τήν κακή φυσικότητα τοῦ τυχαίου καί χαώδους. Ἡ ένότητα δέν είναι μόνο τυπική: μέσω τής ένότητας τά έργα τέχνης κατορθώνουν νά αποφεύγουν τή θανάσιμη αποδιοργάνωσή τους. Ἡ ένότητά τους είναι ή τομή πού τά χωρίζει από τόν μύθο. Τά έργα επιτυγχάνουν ως τέτοια, σύμφωνα μέ τόν έσωτερικό καθορισμό τους, εκείνη τήν ένότητα πού σφραγίζει τά έμπειρικά αντικείμενα τής όρθολογικής γνώσης: ή ένότητα προκύπτει από τά ίδια τά στοιχεία τών έργων, τά πολλά καί διάφορα. Δέν ξεριζώνουν τόν μύθο, αλλά τόν κατευνάζουν. Έκφράσεις όπως: ό τάδε ζωγράφος κατάφερε νά συνδυάσει τίς φιγούρες μιᾶς σκηνῆς σέ μιᾶ άρμονική ένότητα, ή σέ ένα πρελούδιο τοῦ Bach ένας ίσοκράτης, πού μπῆκε στή σωστή στιγμή, στό σωστό σημείο, είχε ένα ευτυχές αποτέλεσμα —άκόμη καί ό Goethe δέν άπαξιούσε μερικές φορές τέτοιου είδους διατυπώσεις—, έχουν κάτι άπαρχαιωμένο καί έπαρχιώτικο, έπειδή μένουν πίσω από τήν έννοια τής έσωτερικῆς ένότητας, ενώ άσφαλώς όμολογοῦν καί τό πλεόνασμα τής ύποκειμενικῆς αυθαιρεσίας σέ κάθε έργο τέχνης. Έγκωμιάζουν μιᾶ κηλίδα πού στιγματίζει άμέτρητα έργα, μολονότι ή σημασία της δέν είναι συστατική. Ἡ ύλική ένότητα τών έργων είναι τόσο πιο φαινομενική όσο πιο πολύ οί μορφές καί τά στοιχεία τους είναι κοινοί τόποι καί δέν πρόέρχονται κατευθείαν από τήν ύφή τοῦ έκάστοτε έργου. Ἡ αντίσταση τής μοντέρνας τέχνης κατά τής ένύπαρκτης φαινομενικότητας, ή έμμονή της στήν πραγματική ένότητα τοῦ μή πραγματικοῦ, αναγγέλλει ότι δέν άνέχεται πιά καμμιᾶ γενικότητα υπό τήν έννοια τής άνεπεξέργαστης άμεσότητας. Τό γεγονός όμως ότι ή ένότητα δέν προκύπτει πάντοτε από τίς επιμέρους παρορμήσεις τών έργων δέν όφείλεται μόνο στό μαγείρεμά τους, αλλά καί στίς ίδιες τίς παρορμήσεις, οί όποιες, ενώ μέ δίψα καί λαχτάρα προσβλέπουν στήν ένότητα, πού θά μπορούσαν νά τήν πραγματοποιήσουν συνθέτοντας ένα συμφιλιωμένο όλον, ταυτόχρονα τήν αποφεύγουν συνεχώς. Ἡ προκατάληψη τής ιδεαλιστικῆς παράδοσης υπέρ τής ένότητας καί τής σύνθεσης παραμέλησε αὐτή τήν πτυχή. Ένας από τούς λόγους πού συνηγοροῦν

ὑπὲρ τῆς ἐνότητος εἶναι ὅτι τὰ ἐπιμέρους στοιχεῖα ἔχουν τὴ φυγό-
 κεντρη τάση νὰ ξεφεύγουν ἀπὸ αὐτὴ. Τὰ διάσπαρτα πολλά καὶ διά-
 φορα στοιχεῖα δὲν προσφέρονται ὡς οὐδέτερα στὴν αἰσθητικὴ σύν-
 θεση, ὅπως ἄλλωστε καὶ τὸ χαῶδες ὑλικὸ τῆς γνωσιολογίας, τὸ
 ὁποῖο, χωρὶς προσδιορισμένες ιδιότητες, δὲν προεξοφλεῖ τὴ δια-
 μόρφωσὴ του οὔτε ξεφεύγει ἀπὸ τὰ δίκτυά της. Ἄν ἡ ιδιότητα τῶν
 ἔργων τέχνης συνεπάγεται ἀναπόφευκτα καὶ τὴ βία σὲ βάρος τῶν
 πολλῶν καὶ διαφορῶν –μιά τέτοια ἐνδειξη εἶναι ἡ ἐπάνοδος ἐκφρά-
 σεων ὅπως «κυριαρχία πάνω στό ὑλικό» στὴν αἰσθητικὴ κριτική–,
 τότε τὰ πολλά καὶ διάφορα πρέπει ἐπίσης νὰ φοβοῦνται τὴν ἐνότη-
 τα, ὅπως οἱ ἐφήμερες καὶ δελεαστικὲς εἰκόνες τῆς φύσης στοὺς
 ἀρχαίους μύθους. Ἡ ἐνότητα τοῦ Λόγου (Logos) εἶναι ἐγκλωβισμέ-
 νη στό πλέγμα τῆς ἐνοχῆς της, ἐπειδὴ συνεπάγεται ἀκρωτηρια-
 σμούς. Ἡ ὁμηρικὴ ἀφήγηση γιὰ τὴν Πηνελόπη, πού τὴ νύχτα ξυφαί-
 νει αὐτὸ πού ὕφανε τὴ μέρα, εἶναι μιά μὴ συνειδητὴ ἀλληγορία τῆς
 τέχνης: αὐτὸ πού ἡ πανοῦργα προξενεῖ στά τεχνουργήματά της, κα-
 τὰ βάθος τὸ προξενεῖ σὲ βάρος τοῦ ἑαυτοῦ της. Ἀπὸ τὸ ὁμηρικὸ
 ἔπος καὶ ἔξῃς αὐτὸ τὸ ἐπεισόδιο δὲν εἶναι ἀπλῶς μιά προσθήκη ἢ
 ἓνα ὑπόλειμμα, ὅπως εὐκόλα μπορεῖ νὰ παρερμηνευθεῖ, ἀλλὰ ἀπο-
 τελεῖ μιά συστατικὴ κατηγορία τῆς τέχνης: μέσω αὐτοῦ τοῦ ἐπεισο-
 δίου ἡ τέχνη ἐνσωματώνει στὴ δομὴ της, ὡς στοιχεῖο τῆς ἐνότητάς
 της, τὸ γεγονός ὅτι δὲν μπορεῖ νὰ πραγματοποιήσῃ τὴν ταυτότητα
 τοῦ ἐνός καὶ τῶν πολλῶν. Ὅπως ὁ Λόγος ἔτσι καὶ τὰ ἔργα τέχνης
 ἔχουν τὴν πανουργία τους. Ἄν ἄφηνε κανεὶς τὰ διάχυτα στοιχεῖα
 τῶν ἔργων τέχνης, τίς ἐπιμέρους παρορμήσεις τους, στὴν ἀμεσότη-
 τά τους, στὸν ἑαυτό τους, θὰ ἐξαφανίζονταν χωρὶς νὰ ἀφήσουν
 ἵχνη. Στά ἔργα τέχνης ἀποτυπώνεται κάτι πού ἀλλιῶς θὰ ἐξανεμι-
 ζόταν. Ἡ ἐνότητα ὑποβιβάζει τίς ἐπιμέρους παρορμήσεις σὲ κάτι
 ἐξαρτημένο· μόνο μεταφορικὰ εἶναι αὐθόρμητες. Αὐτὸ ἐπιβάλλει
 τὴν κριτικὴ ἀκόμη καὶ τῶν πολὺ μεγάλων ἔργων τέχνης. Ἡ ἰδέα τῆς
 μεγαλοσύνης συνήθως συνοδεύει τὸ στοιχεῖο τῆς ἐνότητος ὡς τέ-
 τοιας, μερικὲς φορές σὲ βάρος τῆς σχέσης πρὸς τὸ μὴ ταυτόσημο·
 γι' αὐτὸ καὶ ἡ ἴδια ἡ ἐννοια τῆς μεγαλοσύνης εἶναι προβληματικὴ
 στὴν τέχνη. Ἡ αὐταρχικὴ ἐπίδραση τῶν μεγάλων ἔργων τέχνης,
 προπάντων τῆς ἀρχιτεκτονικῆς, τὰ νομιμοποιεῖ καὶ ταυτόχρονα τὰ
 καταγγέλλει. Ἡ ὁλοκληρωμένη μορφή διαπλέκεται μὲ τὴν κυριαρ-
 χία, μολονότι ἀσφαλῶς τὴ μετουσιώνει· σὲ αὐτὸ ἐναντιώνεται ἰδι-

αίτερα τό γαλλικό ἔνστικτο. Ἡ μεγαλοσύνη εἶναι ἡ ἐνοχή τῶν ἔργων, ἐνῶ χωρίς αὐτή τήν ἐνοχή εἶναι ἀνεπαρκῆ. Σέ αὐτό ἴσως ὀφείλεται ἡ ὑπεροχή σημαντικῶν ἀποσπασμάτων καθὼς καί τοῦ ἀποσπασματικοῦ χαρακτήρα ἄλλων, ἀποπερατωμένων ἔργων ἔναντι τῶν ἐντελῶς στρογγυλευμένων. Κάτι παρόμοιο κατέγραφαν ἀνέκαθεν μερικοὶ τύποι μορφῶν, πού δέν ἀνῆκαν ἀκριβῶς στοὺς πλεόν ἐκτιμώμενους. Συρραφές μελωδιῶν καί ἀποσπασμάτων ὅπως τό *quodlibet* καί τό *rotrouiti* στή μουσική καθὼς καί ἡ κατὰ τὰ φαινόμενα βολική χαλάρωση τοῦ ἐπικοῦ ἰδανικοῦ τῆς δυναμικῆς ἐνότητας στή λογοτεχνία μαρτυροῦν αὐτή τήν ἀνάγκη. Σέ ὅλες αὐτές τίς περιπτώσεις ἡ παραιτήση ἀπὸ τήν ἐνότητα ὡς μορφολογική ἀρχή, ὅσο χαμηλό καί ἂν εἶναι τό ἐπίπεδο, ἀντιπροσωπεύει ἀπὸ τῇ μεριά της μιὰ ἐνότητα ἰδίου τύπου. Δέν εἶναι ὁμως δεσμευτική, ἐνῶ ἓνα στοιχεῖο μιᾶς τέτοιας μὴ δεσμευτικότητας εἶναι ἴσως ὑποχρεωτικό στὰ ἔργα τέχνης. Μόλις ἡ ἐνότητα σταθεροποιηθεῖ εἶναι ἤδη χαμένη.

Πόσο ἀλληλένδετα εἶναι τό ἓνα καί τὰ πολλά στὰ ἔργα τέχνης μποροῦμε νά τό διαπιστώσουμε ἐξετάζοντας τόν βαθμό ἔντασής τους. Ἐντατικότητα εἶναι ἡ μίμηση πού παράγεται ἀπὸ τήν ἐνότητα καί ἐκχωρεῖται ἀπὸ τὰ πολλά καί διάφορα στήν ὁλότητα, ἂν καί αὐτὴ δέν εἶναι τόσο ἄμεσα παροῦσα ὥστε νά γίνεται ἀντιληπτὴ ὡς ἐντατικό μέγεθος καί τρόπον τινά ξαναδίνει στὰ πολλά, τὰ ἐπιμέρους, τῇ δύναμῃ πού συγκεντρώθηκε σέ αὐτή. Τό γεγονός ὅτι τό ἔργο τέχνης ἐντατικοποιεῖται σέ μερικές λεπτομέρειές του, ὅτι κορυφώνεται καί ἐκφορτίζεται, δίνει σέ μεγάλο βαθμό τήν ἐντύπωση ὅτι αὐτός εἶναι ὁ σκοπός του· οἱ μεγάλες ἐνότητες σύνθεσης καί κατασκευῆς φαίνεται ὅτι ὑπάρχουν μόνο γι' αὐτή τήν ἐντατικότητα. Σύμφωνα μέ αὐτά, καί παρά τήν τρέχουσα αἰσθητικὴ ἀντίληψη, τό ὅλον ὑπάρχει στήν πραγματικότητα γιὰ χάρη τῶν μερῶν, δηλαδή τοῦ καιροῦ του, τῆς ἐπικαιρῆς στιγμῆς, καί ὄχι ἀντίστροφα· αὐτό πού ἀντιστέκεται στή μίμηση θέλει τελικὰ νά τήν ὑπηρετήσῃ. Ὁ ἀκροατὴς πού ἀντιδρᾷ προκαλλιτεχνικά, πού ἀγαπᾷ ὀρισμένα σημεῖα ἐνός μουσικοῦ ἔργου χωρίς νά δίνει σημασία στή μορφή, ἴσως καί χωρίς νά τήν ἀντιλαμβάνεται, ἀκούει κάτι πού ὁ αἰσθητικὰ καλλιεργημένος δικαιολογημένα ἔχει μάθει νά ἀγνοεῖ ἐνῶ εἶναι ἐντούτοις οὐσιαστικό. Ὅποιος δέν ἔχει τό αἰσθητήριό γιὰ νά ἀντιληφθεῖ καί νά ἐκτιμήσῃ ὡραῖα σημεῖα ἢ χωρία —κάτι πού ἰσχύει καί

για τή ζωγραφική, όπως ο Μπεργκότ στο έργο του Proust, πού μερικά δευτερόλεπτα πριν από τον θάνατό του καθλώνεται από την όμορφιά ενός μικρού μέρους από έναν τοίχο σε έναν πίνακα του Vermeer-, είναι τόσο ξένος προς τό έργο τέχνης όσο και ο ανίκανος για τήν έμπειρία τής ενότητας. Παραταῦτα οί λεπτομέρειες λαμβάνουν τή λάμψη τους μόνον από τό όλον. Μερικά μέτρα στή μουσική του Beethoven ακούγονται όπως ή πρόταση από τίς *Έκλεκτικές συγγένειες* [του Goethe]: «Σάν ένα άστέρι κατέβηκε από τόν ουρανό ή έλπίδα»· ένα τέτοιο χωρίο υπάρχει στο άργό μέρος τής *Σονάτας σε ρε έλάσσονα*, έργο 31, 2. Πρέπει μόνο νά παίξει κανείς τό χωρίο πρώτα στο πλαίσιο του μέρους και έπειτα ξεχωριστά, για νά ακούσει σε ποιόν βαθμό πραγματικά αυτό τό χωρίο οφείλει στή δομή τό ασύμμετρο στοιχείο του, αυτό πού τήν καταυγάξει. Η όμορφιά του γίνεται ασύλληπτη καθώς ή έκφρασή του ανυψώνεται πάνω από τά προηγούμενα δυνάμει τής συμπίκνωσης μιās τραγουδιστής, εξανθρωπισμένης μελωδίας. Τό χωρίο άτομοποιείται σε σχέση με τήν ολότητα διαμέσου τής ίδιας· είναι προϊόν της και ταυτόχρονα τήν αναστέλλει. Άλλά και ή ολότητα, ως συνεχής και χωρίς κενά διάρθρωση τών έργων τέχνης, δέν είναι μιά ολοκληρωμένη, αποκρυσταλλωμένη κατηγορία. Απολύτως απαραίτητη απέναντι στην επαναστροφική-άτομικιστική αντίληψη τών κατακερματισμένων μερών, παραταῦτα σχετικοποιείται, διότι ή δύναμή της επαληθεύεται μόνο στα επιμέρους, στα όποια ακτινοβολεί.

Η έννοια του έργου τέχνης έμπεριέχει τήν ιδέα τής επιτυχίας. Τά αποτυχημένα έργα τέχνης δέν είναι τέχνη· μεγέθη κατά προσέγγιση είναι κάτι ξένο προς τήν τέχνη, ή μεσαία κατηγορία είναι ήδη κακή ποιότητα, αφού δέν συμβιβάζεται με τήν αρχή τής άτομοποίησης. Τά μεσαία έργα τέχνης, τό ύγιές έδαφος όπου ευδοκιμούν οί μικροί τεχνίτες σύμφωνα με τά εγκώμια τών επίσης μέτριων ιστορικών του πνεύματος, προϋποθέτουν ένα ιδανικό παρόμοιο με τό «κανονικό έργο τέχνης», όπως τό αποκαλεί ο Lukács, ο όποιος δέν ντρεπόταν νά τό υποστηρίξει. Άλλά ως άρνηση τής κακής γενικότητας του κανόνα ή τέχνη δέν αποδέχεται κανενός είδους κανονικά έργα και κατά συνέπεια ούτε τά μορφώματα μεσαίας κατηγορίας, τά όποια ανταποκρίνονται στον κανόνα ή αποκτούν τή σημασία τους ανάλογα με τήν απόσταση από αυτόν. Τά έργα τέχνης δέν μπορούν νά καταταγοῦν σε μιά κλίμακα· ή ταυτότητα με τόν

ἐαυτό τους περιφρονεῖ τῇ διάστασι περισσότερο-λιγότερο. Οὐσιαστική γιὰ τὴν ἐπιτυχία εἶναι ἡ ἐσωτερικὴ συνοχή, ἡ συμφωνία μετὰ τῶν μερῶν, ἀλλὰ δὲν εἶναι τὸ μοναδικὸ κριτήριον. Ἡ ἱκανότης τοῦ ἔργου τέχνης νὰ ἀποδίδει μὲ ἀκρίβεια κάτι· ὁ πλοῦτος μεμονωμένων στοιχείων στὴν ἐνότητα· ἡ ἔκφρασις ἢ χειρονομία τῆς γενναιοδωρίας ἀκόμη καὶ στὰ πρὸς ἀσκητικὰ ἔργα· αὐτὰ εἶναι δείγματα ἀπαιτήσεων ἀπὸ τὴν τέχνην, ἀλλὰ δὲν χωροῦν στὴ διάστασι τῆς ἐσωτερικῆς συνοχῆς· μιὰ γενικὴ θεωρία δὲν μπορεῖ ἀσφαλῶς νὰ πραγματευθεῖ τὸ σύνολόν τους. Ἀρκοῦν ὅμως γιὰ νὰ ἐνοχοποιήσουν, μαζί μὲ τὴν ἔννοια τῆς ἐσωτερικῆς συνοχῆς, καὶ τὴν ἔννοια τῆς ἐπιτυχίας, τὴν ὁποία ἔτσι καὶ ἀλλιῶς παραμορφώνει ὁ συνειρμός μὲ τὸν ὑποδειγματικὸ μαθητὴ πού σπαρταράει ἀπὸ ζῆλον. Ἀλλὰ ἡ συνοχή εἶναι ἀπαραίτητος ὅρος, ἀλλιῶς ἡ τέχνη θὰ περιέλθει στὴν περιοχὴ τοῦ χυδαίου σχετικισμοῦ· ἡ συνοχή ζεῖ στὴν αὐτοκριτικὴ πού ἐνυπάρχει σὲ κάθε ἔργο τέχνης καὶ εἶναι τὸ στοιχεῖον πού τοῦ προσδίδει αὐτὴ τὴν ιδιότητα. Χαρακτηριστικὸ τῆς ἐσωτερικῆς συνοχῆς εἶναι ὅτι ἡ ἴδια δὲν εἶναι τὸ ἓν καὶ πᾶν τῆς τέχνης. Αὐτὸ κάνει τὴν ἐμφαντικὴ ἔννοιά της νὰ διαφέρει ἀπὸ τὴν ἀκαδημαϊκὴν τῆς ἔννοια. Αὐτὸ πού μόνον εὐσταθεῖ καὶ πού εὐσταθεῖ ἀπολύτως, δὲν εὐσταθεῖ. Ἡ ἀπόλυτη συνοχή εἶναι ἄστοχη. Τὸ εὐστοχο καὶ τίποτε ἄλλο, χωρὶς αὐτὸ πού πρέπει νὰ μορφοποιηθεῖ, παύει νὰ εἶναι κάτι καὶ ἐκφυλίζεται σὲ ἓνα εἶναι δι' ἄλλο· αὐτὸ σημαίνει ἀκαδημαϊκὴ στιλπνότητα. Τὰ λεῖα ἀκαδημαϊκὰ μορφώματα δὲν ἀξίζουν τίποτε, διότι τὰ στοιχεῖα πού θὰ ἔπρεπε νὰ γίνουν ἀντικείμενα λογικῆς σύνθεσις δὲν προσφέρουν ἀπὸ τὴ μεριά τους παρορμήσεις, στὴν πραγματικότητα δὲν ὑπάρχουν κἄν. Ἡ ἐργασία ἐνοποίησής τους εἶναι περιττή, μιὰ ταυτολογία, ἀφοῦ κατὰ βάθος δὲν ἐνοποιεῖται τίποτε. Τέτοιου τύπου μορφώματα εἶναι στεγνά· γενικά ἡ στεγνότητα εἶναι ἡ ἱστορικὴ κατάσταση τῆς ἀπονεκρωμένης μίμησης· ἓνας κατ' ἐξοχὴν μιμητικὸς καλλιτέχνης ὅπως ὁ Schubert θὰ μπορούσε σύμφωνα μὲ τὴ διδασκαλία περὶ κράσεων, νὰ χαρακτηρισθεῖ αἱματώδης, ὑγρὸς. Τὸ μιμητικὸ διάχυτο μπορεῖ νὰ εἶναι τέχνη, ἐπειδὴ ἡ τέχνη συμπαθεῖ τὸ διάχυτο, ὅχι ὅμως ἡ ἐνότητα πού πνίγει τὸ διάχυτο πρὸς τιμὴν τῆς τέχνης ἀντὶ νὰ τὸ ἐνσωματώνει στὴ δομὴ της. Ἐμφαντικὰ ἐπιτυχὲς εἶναι ὅμως τὸ ἔργο τέχνης πού ἡ μορφὴ του ἀπορρέει ἀπὸ τὴν ἐμπεριεχόμενη ἀλήθεια του. Δὲν ἔχει τὴν ἀνάγκη νὰ ἀπαλλαγεῖ ἀπὸ τὰ ἴχνη τῆς γέ-

νεσής του, τῆς τεχνητῆς του ὑπόστασης. Τό φαντασμαγορικό ἔργο εἶναι τό ἀντίθετό του, καθὼς ἤδη κατὰ τὴν ἐμφάνισή του συμπεριφέρεται ὡς ἐπιτυχές ἀντὶ νά ἀναπτύξει τὴ διαδικασία μέσω τῆς ὁποίας θά μπορούσε ἴσως νά ἐπιτύχει· αὐτό εἶναι τό μόνο δίδαγμα πού βγαίνει ἀπὸ τὰ ἔργα τέχνης. Τηρώντας το ἔρχονται κοντά σέ ἐκείνη τὴ φυσικότητα πού, ὄχι ἐντελῶς ἀδικαιολόγητα, ἀπαιτεῖ κανεὶς ἀπὸ τὴν τέχνη· ἀπομακρύνονται ὁμως ἀπὸ τὴ φυσικότητα ὅταν ἀναλαμβάνουν μόνα τους νά συνθέτουν τὴν εἰκόνα τῆς φυσικότητας. Ἡ ἰδέα τῆς ἐπιτυχίας δέν ἀνέχεται τέτοιες σκηνοθεσίες. Ἀπαιτεῖ ἀντικειμενικά τὴν αἰσθητικὴ ἀλήθεια. Δέν ὑπάρχει ἀσφαλῶς καμμιά τέτοια ἀλήθεια χωρὶς τὴ λογικότητα τοῦ ἔργου, ἀλλὰ γιὰ νά τὴν ἀντιληφθεῖ κανεὶς πρέπει νά συνειδητοποιήσῃ τὴ συνολικὴ διαδικασία πού καταλήγει στό πρόβλημα κάθε ἔργου. Αὐτὴ ἡ διαδικασία διαμεσολαβεῖ τὴν ἴδια τὴν ἀντικειμενικὴ ποιότητα. Τὰ ἔργα τέχνης ἔχουν λάθη πού θά μπορούσαν νά ἀποβοῦν μοιραῖα, ἀλλὰ δέν ὑπάρχει οὔτε ἓνα λάθος πού δέν θά ἦταν δυνατόν νά νομιμοποιηθεῖ μέσα σέ ἓνα σωστό πλαίσιο, τό ὁποῖο, πραγματικά ὡς συνείδηση τῆς διαδικασίας, θά ἀναιροῦσε τὴν ἐτυμηγορία. Δέν χρειάζεται νά εἶναι σχολαστικός ὅποιος, στηριζόμενος στὴν ἐμπειρία τῆς σύνθεσης, θά διατύπωνε ἀντιρρήσεις γιὰ τό πρῶτο μέρος τοῦ *Κουαρτέτου ἐγχόρδων σέ φά δίεση ἐλάσσονα* [ἔργο 10, 1907-8] τοῦ Schönberg. Ἡ ἄμεση συνέχεια τοῦ πρώτου κύριου θέματος, στή βιόλα, προκαταλαμβάνει ἦχο πρὸς ἦχο τό μοτίβο τοῦ δεύτερου θέματος παραβιάζοντας ἔτσι τὴν ἀρχὴ τῆς οἰκονομίας, ἡ ὁποία ἀπαιτεῖ τὴν πειστικὴ ἀντίθεση ἀπὸ τὴν τηρούμενη δυναδικότητα τῶν θεμάτων. Ἄν ὅμως συλλάβουμε ὁλόκληρο τό πρῶτο μέρος ὡς μία στιγμή, τότε ἡ ὁμοιότητα ἔχει νόημα ὡς προῦπαινιγμός. Ἄλλο παράδειγμα εἶναι τό τελευταῖο μέρος τῆς *Ἐνάτης συμφωνίας* τοῦ Mahler, ὅπου, ὅσον ἀφορᾷ τὴ λογικὴ τῆς ἐνορχήστρωσης, θά μπορούσε κανεὶς νά παρατηρήσῃ ὅτι κατὰ τὴν ἐπάνοδο τῆς κύριας στροφῆς ἡ μελωδία τῆς ἐμφανίζεται γιὰ δευτέρη φορά στό ἴδιο χαρακτηριστικό χρῶμα, τό σόλο κόρνο ἀντὶ νά ὑπακούει στὴν ἀρχὴ τῆς παραλλαγῆς τῶν ἡχοχρωμάτων. Ἀλλὰ τὴν πρώτη φορά αὐτός ὁ ἦχος τοῦ κόρνου εἶναι τόσο διαπεραστικός, ὑποδειγματικός, πού ἡ μουσικὴ δέν μπορεῖ νά ἀπαλλαγεῖ ἀπὸ αὐτόν: ἔτσι ἀποδεικνύει τὴν ὀρθότητά του. Ἡ ἀπάντηση στό σιγκεκριμένο αἰσθητικὸ ἐρώτημα γιατί ἓνα ἔργο δικαιολογημένα ἀπο-

καλείται ωραίο βρίσκεται στην περιπτωσιολογική εφαρμογή μιᾶς τέτοιας αὐτοστοχαστικής λογικῆς. Ἡ ἐμπειρική μὴ ἀποπερατωσιμότητα τέτοιων στοχασμῶν δὲν μειώνει τὴν ἀντικειμενικότητα τῶν διαπιστώσεών τους. Ἡ ἀντίρρηση τοῦ κοινοῦ νοῦ, ὅτι ἡ μοναδολογική αὐστηρότητα τῆς ἐνδοπλαισιακῆς κριτικῆς εἶναι ἀσυμβίβαστη μέ τὴν κατηγορηματική ἀξίωση τῆς αἰσθητικῆς κρίσης, διότι κάθε κανόνας ξεπερνᾷ τὸ πλαίσιο τῆς δομῆς τοῦ ἔργου, ἐνῶ χωρίς κανόνα θὰ παρέμενε τυχαῖο, διαιωνίζει τὸν ἀφηρημένο διαχωρισμό μεταξύ τοῦ γενικοῦ καὶ τοῦ μερικοῦ-εἰδικοῦ, ὁ ὁποῖος δὲν γίνεται ἀποδεκτός μέσα στὰ ἔργα τέχνης. Αὐτὰ πού ἐπιτρέπουν τὴ διάκριση μεταξύ ὀρθοῦ καὶ ἐσφαλμένου σέ ἓνα ἔργο σύμφωνα μέ τὰ δικά του κριτήρια εἶναι τὰ στοιχεῖα στὰ ὁποῖα ἡ γενικότητα ἐπιβάλλεται μέσα στή μονάδα μέ συγκεκριμένο τρόπο. Στό ἐσωτερικά δομημένο ἔργο ἢ ἀνάμεσα στὰ ἀσυμβίβαστα στοιχεῖα του κρύβεται κάτι γενικό, τὸ ὁποῖο δὲν μπορεῖ ὥστόσο νὰ ἀποσπασθεῖ μέσα ἀπὸ τὸ εἰδικό μόρφωμα καὶ νὰ ὑποστασιοποιηθεῖ.

Τό γεγονός ὅτι δὲν ὑπάρχουν τέλεια ἔργα εἶναι ἓνας διορθωτικός παράγων ἀπέναντι στό ἰδεολογικό, καταφατικό στοιχεῖο πού περικλείει ἡ ἔννοια τοῦ ἐπιτυχοῦς ἔργου τέχνης. Ἄν ὑπῆρχαν τέλεια ἔργα, θὰ ἦταν πράγματι δυνατὴ ἡ συμφιλίωση μέσα στὸν ἀσυμφιλίωτο κόσμο, στὸν ὁποῖο ἀνήκει καὶ ἡ τέχνη. Σέ αὐτὰ τὰ ἔργα ἡ τέχνη θὰ ἀναιροῦσε τὴν ἴδια τῆς τῆς ἔννοια· ἡ στροφή πρὸς τὸ ἀποσπασματικό καὶ γεμάτο ρωγμές ἔργο εἶναι στήν πραγματικότητα μιὰ προσπάθεια διάσωσης τῆς τέχνης μέ τὴν ἀποσυναρμολόγηση τῆς ἀξίωσης νὰ θεωρηθοῦν ὅτι δῆθεν εἶναι αὐτό πού δὲν μποροῦν καὶ παραταῦτα πρέπει νὰ θέλουν νὰ εἶναι. Τό ἀποσπασματικό ἔργο ἔχει καὶ τὰ δύο στοιχεῖα. Ἡ ἀξία ἐνός ἔργου τέχνης κρίνεται οὐσιαστικά ἀπὸ τὴν ἱκανότητά του ἢ τὴν ἀδυναμία του νὰ ἐπιχειρήσει τὴν ἀναμέτρηση μέ αὐτό τὸ ἀσυμβίβαστο. Ἀκόμη καὶ στὰ στοιχεῖα πού ἀποκαλοῦνται μορφολογικά ἐπιστρέφει, λόγω τῆς σχέσης τους πρὸς τὸ ἀσυμβίβαστο, τὸ περιεχόμενο πού ἔσπασε ὁ νόμος τους. Μιὰ τέτοια διαλεκτική στή μορφή συνιστᾷ τὸ βάθος τῆς. Χωρὶς αὐτὴ τὴ διαλεκτική ἡ μορφή θὰ ἦταν πραγματικά ὅ,τι τὴ θεωρεῖ ὁ ἀπειρόκαλος, ἓνα παιγνίδι κενό περιεχομένου. Αὐτό τὸ βάθος δὲν πρέπει νὰ ταυτίζεται μέ τὴν ἄβυσσο τοῦ ἐσωτερικοῦ κόσμου τοῦ ὑποκειμένου πού ἀνοίγει μέσα στὰ ἔργα τέχνης, ἀλλὰ εἶναι μιὰ ἀντικειμενική κατηγορία τῶν ἔργων· ἡ ἐπιτήδεια φλυαρία γιὰ μιὰ

ἐπιφανειακότητα πού κρύβει βάθος είναι κάτι ὑποδεέστερο ὅπως καί οἱ πανηγυρικοί πού ἐκθειάζουν τό βάθος. Στά ἐλαφρά καί ἐπιφανειακά μορφώματα ἡ σύνθεση δέν παρεμβαίνει μέσα στά ἑτερογενῆ στοιχεῖα στά ὁποῖα ἀναφέρεται· παραμένει ἀσύνδετη καί παράλληλη πρὸς αὐτά. Βαθιά εἶναι τὰ ἔργα τέχνης πού οὔτε συγκαλύπτουν τίς ἀποκλίσεις καί ἀντιφάσεις οὔτε τίς ἀφήνουν ἄλυτες. Ἀναγκάζοντάς τες νά ἀποκαλυφθοῦν μέσα ἀπὸ τίς ἄλυτες διαφορές ἐνσαρκώνουν τή δυνατότητα λύσης τους. Ἡ μορφοποίηση τῶν ἀνταγωνισμῶν δέν ἰσοδυναμεῖ μέ τόν παραμερισμό τους ἢ τή συμφιλίωση τῶν ἀνταγωνιζόμενων μερῶν. Μέ τήν ἐμφάνισή τους καί τόν καθορισμό ὅλης τῆς ἐργασίας πάνω τους ἀποκτοῦν μιά οὐσιαστική σημασία, πού γίνεται ἀκόμη πιό ἀνάγλυφη ὅταν οἱ ἀνταγωνισμοί ἐμφανίζονται στήν αἰσθητική εἰκόνα ὡς θέμα. Μερικές ἱστορικές περίοδοι προσέφεραν ἀσφαλῶς μεγαλύτερες δυνατότητες συμφιλίωσης ἀπὸ τό παρόν, τό ὁποῖο τήν ἀρνεῖται ριζικά. Τό ἔργο τέχνης ὅμως, ὡς μή βίαιη ἐνοποίηση τῶν στοιχείων πού ἀποκλίνουν, ξεπερνᾷ ταυτόχρονα τοὺς ἀνταγωνισμούς τῆς ζωῆς χωρίς τήν ἀπατηλή ἐντύπωση ὅτι δέν ὑπάρχουν πιά. Ἡ πιό βαθειά ἀντίφαση τῶν ἔργων τέχνης, ἡ πιό ἀπειλητική καί πιό γόνιμη, εἶναι ὅτι παραμένουν ἀσυμφιλίωτα μέσω τῆς συμφιλίωσης, ἐνῶ ἡ συστατική ἀδυναμία συμφιλίωσης δέν ἐπιτρέπει τή συμφιλίωση οὔτε στά ἴδια. Ἀλλά τό κοινό τους σημεῖο μέ τή γνώση εἶναι ἡ συνθετική τους λειτουργία, ἡ σύνδεση τῶν ἀσύνδετων.

Ὁ βαθμὸς ἀρθρώσεως ἐνός ἔργου εἶναι ἀναπόσπαστο στοιχεῖο καί κριτήριό τῆς ἀξίας ἢ τῆς ποιότητάς του. Γενικά τὰ ἔργα τέχνης, ὅσο πιό ἀρθρωμένα εἶναι, τόσο περισσότερο ἀξίζουν: αὐτό σημαίνει ὅτι δέν ἀπομένει σέ αὐτά τίποτε νεκρό, τίποτε ἀδιαμόρφωτο, κανένα πεδίο πού δέν ἔχει περάσει ἀπὸ τή μορφοποίηση. Ὅσο βαθύτερα ἔχει εἰσχωρήσει ἡ μορφοποίηση, τόσο πιό ἐπιτυχές τό ἔργο. Ἀρθρωση εἶναι ἡ διάσωση τῶν πολλῶν μέσα στό ἓνα. Ὡς ὁδηγία γιὰ τήν καλλιτεχνική πρακτική σημαίνει ὅτι κάθε εἰδική μορφολογική ἰδέα πρέπει νά ἐξωθεῖται στά ἄκρα. Ἀλλά καί ἡ ἰδέα τῆς ἀοριστίας ἢ ἀσάφειας τοῦ περιεχομένου, ἀντίθετη τῆς εἰκρίνειας, ἀπαιτεῖ τήν πιό μεγάλη σαφήνεια στή διαμόρφωσή της, ὅπως στό ἔργο τοῦ Debussy, ἀλλιῶς δέν μπορεῖ νά ὑλοποιηθεῖ μέσα στό ἔργο. Ἡ σαφήνεια δέν πρέπει νά συγχέεται μέ τήν ἐπηρεμένη καί ἐξημμένη χειρονομία, ἂν καί ὁ ἐξοργισμός κατὰ τῶν ἐξάρσεων

είναι μᾶλλον ἀπόρροια φόβου παρά ἔνδειξη κριτικῆς συνείδησης. Ὁ φλογώδης γοτθικός ρυθμός τῆς ὀψιμης περιόδου (style flamboyant), πού ἐξακολουθεῖ νά ἔχει κακό ὄνομα, θά μπορούσε ἀνάλογα μέ τό ἀντικείμενο, νά εἶναι πολύ κατάλληλος ἂν ἀνταποκρίνεται στίς μορφολογικές ἀπαιτήσεις του, ρεαλιστικά «ἀντικειμενικός». Ἀκόμη καί ὅταν ἐπιδιώκεται ἕνας μετριοσμένος τόνος, κάτι ἀνέκφραστο, δαμασμένο καί «μεσαῖο», ἡ μορφοποίησή του πρέπει νά γίνει μέ ἀνυποχώρητη ἐνεργητικότητα. Ἡ ἀναποφασιστικότητα μιᾶς μέσης ὁδοῦ, ἡ μετριότητα, εἶναι τόσο κακή ὅσο καί οἱ φαρσοκωμικές τρέλες τῶν ἀρλεκίνων καί οἱ ἐξάψεις πού ὑπερβάλλουν τόν ἑαυτό τους μέ τήν ἐπιλογή ἀσύμμετρων μέσων. Ὅσο πῖο ἀρθρωμένο τό ἔργο, τόσο πῖο πολύ μιλάει μέσα ἀπό αὐτό ἡ ἀντίληψη πού τό διέπει· ἡ μίμηση δέχεται ἐνίσχυση ἀπό τόν ἀντίθετο πόλο. Ἐνῶ ἡ κατηγορία τῆς ἄρθρωσης, συσχετική πρός τήν ἀρχή τῆς ἀτομοποίησης, ἔγινε ἀντικείμενο στοχασμοῦ μόλις στή νεώτερη ἐποχή, ἀντικειμενικά ἔχει ἀναδρομική ἰσχὺ καί πάνω στά παλαιότερα ἔργα: ἡ ἀξιολογική τους σημασία δέν μπορεῖ νά μείνει ἀνεπηρέαστη ἀπό τίς μεταγενέστερες ἱστορικές ἐξελίξεις. Πολλά παλαιότερα ἔργα ὑποβιβάζονται κατ' ἀνάγκη, ἐπειδὴ στήν τυποποίησή τους δέν γνώρισαν τήν ἄρθρωση. Ἐπιφανειακά θά μπορούσε κανεῖς νά ὀρίσει τήν ἔννοια τῆς ἄρθρωσης ὡς μεθοδολογική ἀρχή, κατ' ἀναλογία πρός τόν προϊόντα ὑποκειμενικό Λόγο, καί νά τήν κατατάξει σέ ἐκείνη τήν τυπική-μορφολογική πλευρά πού ἡ διαλεκτική θεώρηση τῆς τέχνης ὑποβιβάζει σέ ἀπλό στοιχεῖο. Μιά τέτοια ἔννοια τῆς ἄρθρωσης θά ἦταν πολύ φθηνή, διότι δέν συνίσταται μόνο στή διάκριση τῶν ἐπιμέρους ὡς μέσον ἐνοποίησής τους, ἀλλά στήν πραγμάτωση τῶν διακριτῶν, πού σύμφωνα μέ τόν Hölderlin εἶναι καλά.⁷⁷ Τά πολλά καί διάφορα εἶναι ἐκεῖνα πού προσδίδουν ἀξία στήν αἰσθητική ἐνότητα. Αὕτη ἀποδίδει δικαιοσύνη στά ἑτερογενῆ στοιχεῖα. Ἡ γενναιοδωρία τῶν ἔργων τέχνης, πού ἔρχεται σέ ἀντίθεση πρός τήν ἐσωτερική πειθαρχία τους, συνδέεται μέ τόν πλοῦτο πού κρύβει ἡ ἀσκητική τους σύσταση· ἡ πλησμονή τὰ προστατεύει ἀπό τό ὄνειδος τῆς ἀναμάσησης. Ὑπόσχεται αὐτό πού ἀρνεῖται νά δώσει ἡ πραγματικότητα, ἀλλά ὡς κάτι πού ὑπόκειται στόν μορφολογικό νόμο καί δέν σερβίρεται ἀπλῶς καί ἀδιακρίτως ἀπό τό ἔργο. Τό γεγονός ὅτι ἡ αἰσθητική ἐνότητα ὑπηρετεῖ τά πολλά καί διάφορα φαίνεται καθαρά ἂν προσέξουμε

ὅτι ἔργα πού, λόγω μιᾶς ἀφηρημένης ἐχθρότητας πρὸς τὴν ἐνότητα, τείνουν νὰ διαλυθοῦν στὰ πολλά καὶ διάφορα χάνουν αὐτό πού γενικά κάνει τὰ διάφορα νὰ εἶναι διακριτὰ καὶ διάφορα. Ἔργα πού ἀπολυτοποιοῦν τὴν ἐναλλαγή, πού τὰ πολλά καὶ διάφορα στοιχεῖα τους δέν ἔχουν ἐνιαῖο σημεῖο ἀναφορᾶς, γίνονται ἀδιαφοροποίητα, μονότονα, ἕνας ὁμοιόμορφος πολτός.

Τό περιεχόμενο ἀλήθειας τῶν ἔργων τέχνης, ἀπὸ τό ὁποῖο σέ τελικὴ ἀνάλυση ἐξαρτᾶται ἡ ἀξία τους, εἶναι ἱστορικό ὡς τὸν ἐσώτατο πυρήνα του. Ἡ σχέση του μέ τὴν ἱστορία δέν εἶναι τέτοια ὥστε ἀπλῶς νὰ ποικίλλει ἀνάλογα μέ τὴν ἐποχὴ καὶ μαζί μέ αὐτό νὰ μεταβάλλεται καὶ ἡ ἀξία τῶν ἔργων. Σημειώνεται ἀσφαλῶς καὶ μιὰ τέτοια μεταβολή, ὅποτε λόγου χάρη ἔργα τέχνης ὑψηλῆς ποιότητας μποροῦν νὰ φυλλορροοῦν στὴν πορεία τῆς ἱστορίας. Αὐτό δέν σημαίνει ὥστόσο ὅτι τό περιεχόμενο ἀλήθειας καὶ ἡ ποιότητά τους περιέχονται στὴ δικαιοδοσία τοῦ ἱστορισμοῦ. Ἡ ἱστορία εἶναι ἐνύπαρκτη στὰ ἔργα τέχνης καὶ ὄχι ἐξωτερικὴ μοῖρα τους ἢ ἐναλλασσόμενη ἐκτίμηση. Τό περιεχόμενο ἀλήθειας γίνεται ἱστορικό ὅταν στό ἔργο ἀντικειμενοποιεῖται ὀρθὴ συνείδηση. Αὕτὴ ἡ συνείδηση δέν σημαίνει ἀόριστα ἐπικαιρὴ στιγμή, ὅτι κάτι ἔρχεται στὴν ὥρα του, καιρὸς· μιὰ τέτοια συμμόρφωση μέ τὴν ἐπικαιρότητα θά δικαίωνε τὴν πορεία τοῦ κόσμου, πού δέν εἶναι τό ξεδίπλωμα τῆς ἀλήθειας. Ἀντίθετα, ἀπὸ τότε πού ἀνέτειλε ἡ δυνατότητα τῆς ἐλευθερίας, ὀρθὴ συνείδηση σημαίνει τὴν πιό προχωρημένη συνείδηση τῶν ἀντιφάσεων στὸν ὀρίζοντα τῆς ἐφικτῆς λύσης τους, τῆς συμφιλίωσης. Κριτήριο τῆς πιό προχωρημένης συνείδησης εἶναι ἡ στάθμη ἀνάπτυξης τῶν παραγωγικῶν δυνάμεων στό ἔργο, καὶ αὐτό περικλείει ἐπίσης, στὴν ἐποχὴ τῆς συστατικῆς γιὰ τό ἔργο στοχαστικότητάς του, τὴ θέση πού λαμβάνει ἀπέναντι στὴν κοινωνία. Ὡς ὑλοποίηση τῆς πιό προχωρημένης συνείδησης, πού περιλαμβάνει καὶ τὴν παραγωγικὴ κριτικὴ τῆς ἐκάστοτε ὑφιστάμενης κατάστασης τόσο στὴν τέχνη ὅσο καὶ ἔξω ἀπὸ αὐτή, τό περιεχόμενο ἀλήθειας τῶν ἔργων τέχνης εἶναι μιὰ ἀσυνείδητη ἱστοριογραφία ἢ ὁποῖα συμμαχεῖ μέ αὐτό πού μέχρι σήμερα συνεχῶς ἠττᾶται. Αὐτό πού συνιστᾷ τὴν προχωρημένη συνείδηση δέν μπορεῖ ἀσφαλῶς νὰ καθορίζεται πάντοτε μέ τόσο μονοσήμαντη σαφήνεια ὅπως θέλει νὰ ἐπιβάλλει κάθε φορὰ ἡ εὐαισθησία τῆς μόδας· ἀπαιτεῖ ἐπίσης στοχασμό. Μόνον ἀπὸ τό συνολικὸ ἐπίπεδο ἀνάπτυξης

τῆς θεωρίας μπορεῖ νά καθορισθεῖ καί ὄχι βάσει μεμονωμένων ἐνδείξεων. Λόγω τῆς χειροτεχνικῆς τῆς διάστασης ἡ τέχνη ἔχει κάτι τό τυφλό, τό φτιάξιμο γιά τό φτιάξιμο. Αὐτή ἡ πλευρά τοῦ πνεύματος τῆς ἐποχῆς παραμένει διαρκῶς ὑποπτη γιά ἀντιδραστικές τάσεις. Οἱ λειτουργικοὶ χειρισμοὶ ἀμβλύνουν καί στήν τέχνη τήν αἰχμή τοῦ κριτικοῦ πνεύματος· αὐτό θέτει ὅρια στήν αὐτοπεποίθηση τῶν τεχνικῶν παραγωγικῶν δυνάμεων πού νομίζουν ὅτι ταυτίζονται μέ τήν πιό προχωρημένη συνείδηση. Ἀπό αὐτό δέν μπορεῖ νά ξεφύγει κανένα σύγχρονο ἔργο ἀξιώσεων, ἀκόμη καί ἂν ἦταν ὑποκειμενικά καί ὑφολογικά στραμμένο πρὸς τό παρελθόν. Ὅσο καί ἂν ὁ Anton Bruckner εἶχε τήν πρόθεση νά ἀποκαταστήσει στά ἔργα του τή θεολογία, τά ἴδια εἶναι κάτι περισσότερο ἀπὸ αὐτή τήν ὑποτιθέμενη πρόθεση. Ἔχουν τό μερίδιό τους στό περιεχόμενο ἀλήθειας, ἀκριβῶς ἐπειδή, ὑπερπηδώντας φράχτες καί τοίχους, οἰκειοποιήθηκαν τά εὐρήματα τῆς ἐποχῆς τους στήν ἁρμονία καί τήν ἐνορχήστρωση· τό αἰώνιο πού ἐπιδίωξαν γίνεται οὐσιῶδες μόνον ὡς μοντέρνο καί στήν ἀντίφασή του πρὸς τή νεωτερικότητα. Τό *il faut être absolument moderne* τοῦ Rimbaud, μοντέρνο τό ἴδιο, διατηρεῖ τήν κανονιστική του ἰσχύ. Ἐπειδή ὅμως ὁ χρονικός πυρήνας τῆς τέχνης δέν βρίσκεται στήν ὕλική του ἐπικαιρότητα, ἀλλά στήν ἐσωτερική του διαμόρφωση, αὐτός ὁ κανόνας, παρὰ τή στοχαστικότητά του, ἀπευθύνεται σέ κάτι τρόπον τινά ἀσυνείδητο, στήν εὐαισθησία, τήν ἀηδία πού προκαλεῖ τό ἔωλο. Τό σχετικό αἰσθητήριο βρίσκεται πολύ κοντά σέ αὐτό πού ὁ πολιτιστικός συντηρητισμός ἀναθεματίζει, στή μόδα. Ἡ ἀλήθεια τῆς εἶναι ἡ ἀσυνείδητη συνείδηση τοῦ χρονικοῦ πυρήνα τῆς τέχνης· ἡ μόδα νομιμοποιεῖται ὅταν δέν χειραγωγεῖται ἀπὸ τή διοίκηση καί τήν πολιτιστική βιομηχανία καί δέν ἀποσπᾶται ἀπὸ τό ἀντικειμενικό πνεῦμα. Μεγάλοι καλλιτέχνες ὅπως ὁ Baudelaire συμμαχοῦσαν μέ τή μόδα· ὅταν τήν κατάγγελλαν, διαψεύδονταν ἀπὸ παρορμήσεις τῆς ἴδιας τους τῆς δουλειᾶς. Ἐνῶ ἡ τέχνη ἀντιστέκεται στή μόδα ὅταν αὐτή θέλει νά τῆς ἐπιβάλλει καθεστῶς ἑτερονομίας καί νά τήν ἱσοπεδώσει, συμφωνεῖ ἐντούτοις μέ αὐτή στήν αἴσθηση τοῦ χθές καί τοῦ σήμερα, στήν ἀποστροφή πρὸς τόν ἐπαρχιωτισμό, πρὸς ὅ,τι ὑποδεέστερο, πού πρέπει νά τό ἀπορρίπτει γιά νά ἀνταποκρίνεται στή μοναδική ἀξιοπρεπῆ ἔννοια τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἐπιπέδου. Ἀκόμη καί καλλιτέχνες ὅπως ὁ Richard Strauss, ἴσως μάλιστα καί ὁ

Monet, άρχισαν νά ύστερούν ποιοτικά όταν, έφησυχάζοντας ίσως στίς δάφνες τους, έχασαν τή δύναμη τής ιστορικής εύαισθησίας καί τής οικειοποίησης πιό προχωρημένων ύλικών.

Ή ύποκειμενική παρόρμηση όμως, πού καταγράφει τίς έπιταγές τών καιρών, είναι ένας τρόπος έκδήλωσης μιās άντικειμενικής διαδικασίας πίσω από τά φαινόμενα, τής ανάπτυξης τών παραγωγικών δυνάμεων στόν πυρήνα τής τέχνης καί στήν κοινωνία, στήν όποία ή τέχνη, μέ τή δική της ανάπτυξη, ταυτόχρονα έναντιώνεται. Ό όρος ανάπτυξη τών παραγωγικών δυνάμεων στήν τέχνη έχει διάφορες σημασίες. Κατ' άρχάς είναι ένα από τά μέσα πού αποκρυσταλλώνονται στήν αυτάρκειά της· σημαίνει επίσης τήν απορρόφηση τεχνικών πού αναπτύσσονται έξω από αυτή, στήν κοινωνία, καί οί όποιες, όντας ξένες καί ανταγωνιστικές, δέν επιφέρουν μόνο τήν πρόοδο· τέλος, αναπτύσσονται καί στήν τέχνη οί ανθρώπινες παραγωγικές δυνάμεις, λόγου χάρη ή ύποκειμενική ικανότητα διαφοροποίησης, άν καί μιά τέτοια πρόοδος συνοδεύεται συχνά από τή σκιά τής ύποπλασίας, τής επαναστροφής, όσον άφορā άλλες διαστάσεις. Ή προχωρημένη συνείδηση κατακτā τήν πιό προηγμένη στάθμη ανάπτυξης τών ύλικών στήν όποία έχει κατασταλάξει ή ιστορία, μέχρι τή στιγμή στήν όποία άπαντā τό έργο· έτσι όμως τό έργο άσκει επίσης κριτική στή μεθοδολογία μέ στόχο τήν αλλαγή, πορευόμενο στά άνοιχτά, πέρα από τό status quo. Μιά τέτοια συνείδηση είναι άδιανόητη χωρίς τό στοιχείο του αυθορμητισμού, στόν όποιο λαμβάνει τά ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του τό πνεύμα τής εποχής, παύοντας πιά άπλως νά αναπαράγεται μέσα στήν τέχνη. Ό,τι όμως δέν αναπαράγει άπλως τίς ύπάρχουσες τεχνικές διαδικασίες είναι μέ τή σειρά του προϊόν τής ιστορίας, σύμφωνα μέ τή ρήση του Marx ότι κάθε εποχή λύνει τά προβλήματα πού έχει μπροστά της.⁷⁸ φαίνεται ότι σέ κάθε εποχή αναπτύσσονται όντως οί αισθητικές παραγωγικές δυνάμεις, τά ταλέντα, πού, σάν νά παρορμούνται από μιά δεύτερη φύση, έρεθίζονται από τή στάθμη ανάπτυξης τής τεχνικής καί αντιδρώντας έν είδει μιās δευτερογενοϋς μίμησης καταπιάνονται μέ τήν ανύψωσή της· τόσο πολύ είναι χρονικά διαμεσολαβημένες οί κατηγορίες πού θεωρούνται έξωχρονικές καί αποδίδονται στή φυσική προδιάθεση: ή κινηματογραφική ματιά σάν έμφυτη ιδιότητα. Ό αισθητικός αυθορμητισμός προκύπτει μέσα από τή σχέση τής τέχνης πρός τήν

ἐξωαισθητική πραγματικότητα: ὡς καθορισμένη ἀντίσταση κατὰ τῆς πραγματικότητας διαμέσου τῆς προσαρμογῆς σέ αὐτή. "Ὅπως ὁ αὐθόρμητος, τόν ὁποῖο ἡ παραδοσιακή αἰσθητική, ἀποκαλώντας τον δημιουργικότητα, ἤθελε νά ἐξαιρέσει ἀπό τή δικαιοδοσία τοῦ χρόνου, ἔχει ἀπό μόνος του χρονικό χαρακτήρα, ἔτσι συμμετέχει στόν χρόνο πού ἀτομοποιεῖται στά ἐπιμέρους· αὐτό τοῦ δίνει τή δυνατότητα νά εἶναι ἀντικειμενικά παρῶν μέσα στά ἔργα. Ἡ εἰσβολή τοῦ χρονικοῦ στοιχείου στά ἔργα πρέπει νά ἐκχωρηθεῖ στήν ἔννοια τῆς περίτεχνης ἐπεξεργασίας, μολονότι τά ἔργα τέχνης δέν μποροῦν νά ἀναχθοῦν σέ ἕναν ὑποκειμενικό παρονομαστή τόσο ἀπλά ὅσο θά ταίριαζε στήν ἰδέα τῆς βούλησης. "Ὅπως στόν *Πάρσιφαλ* ἔτσι καί στά ἔργα τέχνης, ἀκόμη καί στίς λεγόμενες χρονικές τέχνες, ὁ χρόνος γίνεται χῶρος.

Τό αὐθόρμητο ὑποκείμενο, τόσο μέ αὐτά πού ἀποθηκεύει μέσα του ὅσο καί χάρη στόν λογικό του χαρακτήρα, ὁ ὁποῖος μεταβιβάζεται στή λογικότητα τῶν ἔργων τέχνης, εἶναι κάτι γενικό, ἐνῶ ὡς παραγωγός τοῦ ἐδῶ καί τώρα εἶναι κάτι χρονικά μερικό-εἰδικό. Τό εἶχε καταγράψει ἡ παλαιά διδασκαλία περί ἰδιοφυΐας, ἀλλά τό ἀπέδιδε, ἄδικα, σέ ἕνα χάρισμα. Αὐτή ἡ σύμπτωση τοῦ γενικοῦ καί τοῦ μερικοῦ-εἰδικοῦ στό αὐθόρμητο ὑποκείμενο καταλαμβάνει τή θέση τῆς στά ἔργα τέχνης. Μέ αὐτή τό ὑποκείμενο γίνεται αἰσθητικά ἀντικειμενικό. Γιαυτό καί τά ἔργα ἀλλάζουν ἢ ἀλλοιώνονται ἀντικειμενικά καί ὄχι ἀπλῶς στήν πρόσληψή τους: ἡ δύναμη πού ἀπορροφοῦν παραμένει ζωντανή. Ἀλλά καί ἡ πρόσληψη τῶν ἔργων δέν πρέπει νά παραβλέπεται σχηματικά· ὁ Benjamin εἶχε μιλήσει κάποτε γιά τά ἴχνη πού ἔχουν ἀφήσει πάνω σέ μερικούς πίνακες τά ἀμέτρητα μάτια τῶν παρατηρητῶν,⁷⁹ ἐνῶ ἡ ρήση τοῦ Goethe, ὅτι εἶναι δύσκολα νά κρίνουμε κάτι πού ἄσκησε κάποτε μεγάλη ἐπίδραση, δηλώνει κάτι περισσότερο ἀπό ἕναν ἀπλό σεβασμό πρός τήν καθιερωμένη ἀποψη. Ἡ σταθερή μορφή πού λαμβάνουν τά ἔργα, στήν πέτρα ἢ στόν καμβά, στά λογοτεχνικά κείμενα ἢ στίς παρτιτούρες, δέν ἀποκλείει τήν ἀλλαγὴ ἢ ἀλλοίωση τῶν ἔργων, μολονότι ἡ ὁπωσδήποτε ἐγκλωβισμένη στόν μύθο ὑποκειμενική βούληση τείνει νά βγάλει τά ἔργα ἀπό τή ροή τοῦ χρόνου. Τό σταθερά μορφοποιημένο, τό καταγραμμένο ἔργο εἶναι σημεῖο, λειτουργία, ὄχι ἕνα εἶναι καθ' ἑαυτό. Ἡ διαδικασία ἀλληλεπίδρασης ἀνάμεσα σέ αὐτό καί τό πνεῦμα εἶναι ἡ ἱστορία τῶν ἔργων.

Ἄν καί κάθε ἔργο εἶναι σέ κατάσταση ἰσορροπίας, μπορεῖ ἐντούτοις νά ξανατεθεῖ σέ κίνηση. Τά πρὸς στιγμήν ἀκίνητα στοιχεῖα δέν συμφιλιώνονται μεταξύ τους. Ἡ ἀνάπτυξη τῶν ἔργων εἶναι ἡ μεταγενέστερη ζωὴ τῆς ἐσωτερικῆς δυναμικῆς τους. Αὐτό πού λένε τὰ ἔργα μέ τή μορφολογική διάταξη, τόν ἀστερισμό τῶν στοιχείων τους, εἶναι ἀντικειμενικά διαφορετικό στίς διάφορες ἐποχές, καί αὐτό θίγει τελικά καί τό περιεχόμενο ἀλήθειας τους. Μερικά ἔργα δέν μποροῦν πιά νά ἐρμηνευθοῦν καί σωπαίνουν· πολλές φορές μειώνεται ἡ ποιότητά τους καί γενικά ἡ ἐσωτερική ἀλλοίωση πού ὑφίστανται τὰ ἔργα συνεπάγεται συνήθως τόν ξεπεσμό τους, τήν κατάπτωσή τους στό ἐπίπεδο τῆς ἰδεολογίας. Τά καλά ἔργα τοῦ παρελθόντος λιγοστεύουν συνεχῶς. Τό ἀπόθεμα τοῦ πολιτισμοῦ συρρικνώνεται: ἡ μετατροπὴ τους σέ οὐδέτερο ἀπόθεμα εἶναι ἡ ἐξωτερικὴ ὄψη τῆς ἐσωτερικῆς κατάρρευσης τῶν ἔργων. Ἡ ἱστορική τους ἀλλαγὴ ἐπεκτείνεται καί τό μορφολογικό τους ἐπίπεδο. Ἐνῶ σήμερα δέν εἶναι νοητὴ καμμιά ἐμφαντικὴ τέχνη χωρὶς νά ἀποβλέπει στό πιό ὑψηλό μορφολογικό ἐπίπεδο, αὐτὴ ἡ ἐπιδίωξη δέν ἐγγυᾶται τήν ἐπιβίωση. Ἀπὸ τήν ἄλλη μεριά ὑπάρχουν ἔργα τοῦ παρελθόντος πού μᾶλλον δέν ἔτρεφαν τίς μεγαλύτερες φιλοδοξίες καί παραταῦτα στὴ μεταγενέστερη ζωὴ τους ἀνέδειξαν ποιητικές ιδιότητες τίς ὁποῖες δύσκολα θά διαπίστωνε κανεὶς στὴν ἀρχή. Ὁ Mathias Claudius καί ὁ J.P. Hebel ἀντέχουν πιό πολὺ στὸν χρόνο ἀπὸτι ἄλλοι συγγραφεῖς μεγάλου κύρους, ὅπως ὁ C.F. Hebbel ἢ ὁ Flaubert τῆς Σαλαμπό· ἡ μορφὴ τῆς παρωδίας πού εὐδοκιμεῖ σέ ἓνα κατώτερο μορφολογικό ἐπίπεδο κωδικοποιεῖ τὴ σχέση πρὸς τό ἀνώτερο. Ἀνάμεσα στὰ διάφορα ἐπίπεδα πρέπει νά γίνεται ἡ διάκριση καί ταυτόχρονα νά σχετικοποιεῖται.

Ἄν τὰ ἀποπερατωμένα ἔργα μόνο μέ τὸν καιρὸ γίνονται αὐτό πού εἶναι, ἐπειδὴ τό εἶναι τους εἶναι ἓνα γίγνεσθαι, ἡ ἀποκρυστάλλωση αὐτῆς τῆς διαδικασίας ἀπαιτεῖ τίς μορφές τῆς ἐρμηνείας, τοῦ σχολίου καί τῆς κριτικῆς. Αὐτές οἱ μορφές δέν εἶναι ἀπλῶς τρόποι παρέμβασης ἐκείνων πού ἀσχολοῦνται μέ αὐτά, ἀλλὰ συνιστοῦν τὴ σκηνὴ στὴν ὁποία διαδραματίζεται ἡ ἱστορική κίνηση τῶν ἰδίων τῶν ἔργων καί κατὰ συνέπεια εἶναι αὐτόνομες μορφές. Ὑπηρετοῦν τό περιεχόμενο ἀλήθειας τῶν ἔργων ὡς κάτι πού τὰ ὑπερβαίνει καί τό ξεχωρίζουν –αὐτό εἶναι ἡ ἀποστολὴ τῆς κριτικῆς– ἀπὸ τὰ στοιχεῖα ἀναλήθειας πού ἐπίσης ἐμπεριέχουν. Γιά νά ἐπιτύχουν τό ξεδί-

πλωμα τῶν ἔργων, αὐτές οἱ μορφές πρέπει νά ἄρθοῦν στό ἐπίπεδο τῆς φιλοσοφίας. Μέσα ἀπό τά ἔργα, στήν κίνηση τῆς ἐσωτερικῆς σύστασής τους καί τή δυναμική τῆς σχέσης τους πρός τήν ἔννοια τῆς τέχνης, γίνεται τελικά φανερό πόσο ἡ τέχνη, παρά τόν μοναδολογικό της χαρακτήρα καί ἔξαιτίας του, συμμετέχει στήν κίνηση τοῦ πνεύματος καί τῆς κοινωνικῆς πραγματικότητας. Ἡ σχέση πρός τήν τέχνη τοῦ παρελθόντος καθώς καί τά ὅρια προσληψιμότητάς της ἔχουν τή θέση τους στήν παρούσα στάθμη ἀνάπτυξης τῆς συνείδησης ὑπό τήν ἔννοια τῆς διαφύλαξης ἢ τῆς ὑπέρβασης τῆς παλαιότερης τέχνης· κάθε ἄλλη συνείδηση εἶναι ἀπλῶς μόρφωση καί τίποτε παραπάνω, κάθε συνείδηση πού κάνει ἀπογραφή τοῦ καλλιτεχνικοῦ παρελθόντος εἶναι ψευδής. Μόνο σέ μιά ἀπελευθερωμένη, συμφιλιωμένη ἀνθρωπότητα θά παρουσιασθεῖ ἴσως ἡ τέχνη τοῦ παρελθόντος χωρίς ὄνειδος, χωρίς τή βδελυρή μνησικακία κατά τῆς σύγχρονης τέχνης, ὡς ἀποκατάσταση τῶν νεκρῶν. Τό ἀντίθετο μιᾶς γνήσιας σχέσης πρός τόν ἱστορικό χαρακτήρα τῶν ἔργων, ὁ ὁποῖος συνιστᾷ τό νοηματικό τους περιεχόμενο, εἶναι ἡ ἐσπευσμένη καί ἐπιπόλαια ὑπαγωγή τους στήν ἱστορία, ἡ ἱστορική τους χωροθέτηση. Ἀπό τό Zermatt τό Matterhorn, ἡ παιδική εἰκόνα τοῦ ἀπόλυτου βουνοῦ, φαίνεται σάν τό μοναδικό βουνό σέ ὁλόκληρο τόν κόσμον· ἀπό τό Gornegrat σάν μιά ἀπό τίς βουνοκορφές τῆς τεράστιας ὄροσειράς. Ἀλλά μόνον ἀπό τό Zermatt μπορεῖ κανεῖς νά πάει στό Gornegrat.^{79a} Ἀπό μιά παρόμοια ὀπτική γωνία βλέπουμε κατά κανόνα τά ἔργα τέχνης.

Τήν ἀλληλεξάρτηση μεταξύ τῆς ἀξίας τῶν ἔργων καί τῆς ἱστορίας δέν πρέπει νά τή φανταζόμαστε σύμφωνα μέ τό ἐπίμονο στερεότυπο τῆς χυδαίας ἐπιστήμης τοῦ πνεύματος: ὅτι ἡ ἱστορία εἶναι ἡ δικαστική ἀρχή πού κρίνει τήν ἀξία τῶν ἔργων τέχνης. Ἐτσι ἐκλογικεύει κανεῖς μέ μιά προσφυγή στή φιλοσοφία τῆς ἱστορίας ἀπλῶς τή δική του ἀνικανότητα, σάν νά μή μποροῦσαν νά κριθοῦν ἐδῶ καί τώρα βάσει ἐπιχειρημάτων. Μιά τέτοια ταπεινοφροσύνη δέν εἶναι καλύτερη ἀπό τίς ἀποφάνσεις τοῦ ποντιφικικοῦ τεχνοκρίτη. Ἡ ἐπιφυλακτική καί προσποιητή οὐδετερότητα εἶναι πρόθυμη νά σκύψει τό κεφάλι ἀπό φόβο μπροστά σέ κυρίαρχες ἀπόψεις. Ὁ κονφορμισμός της προεκτείνεται καί στό μέλλον. Ἐπαφίεται στήν πορεία τοῦ παγκόσμιου πνεύματος, ἔχει ἐμπιστοσύνη στίς ἐπερχόμενες γενεές, γιά τίς ὁποῖες ὑποθέτει ὅτι τίποτε τό γνήσιο δέν θά ἔχει χαθεῖ,

τή στιγμή πού τό παγκόσμιο πνεῦμα ὑπό τή διαρκή μαγική ἐπήρεια ἐπιβεβαιώνει τήν παλαιά ἀναλήθεια καί τήν κληροδοτεῖ. Οἱ περιστασιακές μεγάλες ἀνακαλύψεις ἢ ἀνασκαφές, ὅπως τοῦ Greco, τοῦ Büchner καί τοῦ Lautréamont, διατηροῦν τήν ἀξία τους ἀκριβῶς ἐπειδή ἡ πορεία τῆς ἱστορίας ὡς τέτοια κατά κανέναν τρόπο δέν συμπαραστέκεται στό καλό. Ἀκόμη καί σέ σχέση μέ σημαντικά ἔργα τέχνης ἡ πορεία τῆς ἱστορίας πρέπει νά χτενισθεῖ ἀνάτριχα, ὅπως ἔλεγε ὁ Benjamin,⁸⁰ καί κανένας δέν μπορεῖ νά πεῖ πόσα σημαντικά ἔργα ἔχουν καταστραφεῖ στήν ἱστορία τῆς τέχνης ἢ ἔχουν ξεχασθεῖ τόσο ριζικά, πού δέν μποροῦν νά ξαναβρεθοῦν, ἢ ἔχουν ἀμαυρωθεῖ τόσο πολύ, πού δέν μποροῦν νά ἐμφανισθοῦν στό προσκλητήριο: ἡ ἐξουσία τῆς ἱστορικῆς πραγματικότητας δέν ἀνέχεται οὔτε κἄν πνευματικές ἀναθεωρήσεις. Παραταῦτα τό σκεπτικό τῆς κρίσης τῆς ἱστορίας δέν εἶναι ἀπολύτως ἐσφαλμένο. Ἐδῶ καί αἰῶνες ἀφθονοῦν τά παραδείγματα μὴ κατανόησης ἐκ μέρους τῶν συγχρόνων· τό αἶτημα γιά καινοτομίες καί πρωτοτυπία, πού διατυπώνεται ἤδη ἀπό τά τέλη τῆς φεουδαρχικῆς παραδοσιοκρατίας, ἔρχεται κατ' ἀνάγκη σέ σύγκρουση μέ τίς ἐκάστοτε ἰσχύουσες ἀντιλήψεις· ἡ πρόσληψη τῶν ἔργων ἀπό τοὺς συγχρόνους γίνεται ὅλο καί πιό δύσκολη. Εἶναι πάντως ἀξιοσημεῖωτο πόσο λίγα ἔργα ὑψηλῶν ἀξιώσεων ἀνακαλύφθηκαν ἀκόμη καί κατά τήν ἀκμή τοῦ ἱστορισμοῦ,^{80α} ὁ ὁποῖος ἀνασκάλεψε ὅ,τι ἦταν προσιτό. Ἄν καί ἀπρόθυμα, θά ἔπρεπε ἐντούτοις νά ὁμολογήσει κανεῖς ὅτι τά πιό γνωστά ἔργα τῶν πιό γνωστῶν δασκάλων τῆς τέχνης, τά φετίχ τῆς ἐμπορευματικῆς κοινωνίας, πολύ συχνά, ἂν καί ὄχι πάντοτε, εἶναι ποιοτικά ἀνώτερα ἀπό τά παραμελημένα. Στήν κρίση τῆς ἱστορίας ἡ κυριαρχία ὡς κυρίαρχη ἀντίληψη διασταυρώνεται μέ τήν ξεδιπλωνόμενη ἀλήθεια τῶν ἔργων. Ὡς ἀντίθεση πρὸς τήν ὑφιστάμενη κοινωνία, ἡ ἀλήθεια δέν ἐξαντλεῖται στοὺς νόμους κίνησης τῆς κοινωνίας, ἀλλά ἔχει καί ἓναν δικό της νόμο κίνησης, πού ἀντιτίθεται σέ αὐτούς· καί στήν πραγματική ἱστορία δέν αὐξάνεται μόνον ἡ καταπίεση, ἀλλά πολλαπλασιάζονται καί οἱ δυνατότητες ἐλευθερίας, πού εἶναι ἀλληλέγγυες μέ τό περιεχόμενο ἀλήθειας τῆς τέχνης. Τά πλεονεκτήματα ἐνός ἔργου, τό μορφολογικό του ἐπίπεδο, ἡ ἐσωτερική του διάρθρωση, ἀρχίζουν νά γίνονται διακριτά ὅταν ἔχει παλαιώσει τό ὑλικό ἢ ὅταν ἔχει ἀμβλυνθεῖ τό αἰσθητήριο πού ἦταν προσηλωμένο στά πιό χτυπητά γνωρίσματα τῆς πρόσοψης. Ὁ

Beethoven μπορούσε ίσως νά ακουσθεῖ ὡς συνθέτης μόνον ὅταν οἱ τιτανικές του χειρονομίες, οἱ πρῶτες ἐντυπώσεις πού προκαλοῦσε, ξεπεράστηκαν ἀπό τὰ πιό χτυπητά ἐφέ νεώτερων συνθετῶν, λόγου χάρη τοῦ Berlioz. Ἡ ὑπεροχή τῶν μεγάλων ἱμπρεσσιονιστῶν ἔναντι τοῦ Gauguin ἄρχισε νά διαγράφεται ὅταν οἱ καινοτομίες του ὠχριοῦσαν πιά μπροστά σέ ἐκείνες τῶν μεταγενέστερων. Γιά νά ξεδιπλωθεῖ ὁμως ἱστορικά ἡ ποιότητα δέν ἀρκεῖ ἡ ἴδια, αὐτή καθ' ἑαυτή, ἀλλά ἀπαιτεῖται καί αὐτό πού τή διαδέχεται, τό νεώτερο πού κάνει τό παλαιότερο ἀνάγλυφο· ἴσως μάλιστα ὑπάρχει καί μιά σχέση ἀνάμεσα στήν ποιότητα καί σέ μιά διαδικασία μαρασμοῦ. Μερικά ἔργα τέχνης ἔχουν μέσα τους τή δύναμη νά διασποῦν τό κοινωνικό φράγμα στό ὁποῖο προσκρούουν. Ἐνῶ τὰ ἔργα τοῦ Kafka προσβάλλουν τήν εὐαισθησία τῶν ἀναγνωστῶν, οἱ ὁποῖοι δέν μποροῦν νά συμφωνήσουν μέ αὐτά πού ἐκεῖνα ἀφηγοῦνται ἐπειδὴ εἶναι ὀλοφάνερα ἀπίθανα σέ ἐμπειρικό ἐπίπεδο, ἀκριβῶς λόγω αὐτῆς τῆς προσβολῆς ἔγιναν κατανοητά ἀπό ὅλους. Ἡ ἀντίληψη περί ἀκατανοησίας τῆς μοντέρνας τέχνης, πού μέ μιά φωνή διαλάλησαν οἱ δυτικοί καί οἱ σταλινικοί, ἐξακολουθεῖ νά ἀληθεύει ὡς ἐμπειρική διαπίστωση. Εἶναι ὁμως ἐσφαλμένη καθόσον θεωρεῖ τήν πρόσληψη τῆς τέχνης ὡς σταθερό μέγεθος καί δέν λαμβάνει ὑπόψη τίς εἰσβολές στή συνείδηση πού μποροῦν νά ἐπιτύχουν τέτοια ἀσύμβατα ἔργα. Ὁ πρόσφορος τρόπος πρόσληψης τῶν ἔργων τέχνης στόν διοικούμενο κόσμο εἶναι ἡ ἐπικοινωνία μέ τή μετάδοση τοῦ μή μεταδόσιμου, ἡ βίαιη διάνοιξη τῆς ἐκπραγματοποιημένης συνείδησης. Τά ἔργα στά ὁποῖα ὑπό τήν πίεση τοῦ περιεχομένου ἀλήθειας ἡ αἰσθητική μορφή ξεπερνᾷ τόν ἑαυτό της καταλαμβάνουν τή θέση πού ἄλλοτε προοριζόταν γιά τήν ἔννοια τοῦ ὑπέροχου. Μέσα τους τό πνεῦμα καί τό ὑλικό πολώνονται, σέ μιά προσπάθεια νά γίνουν ἕνα. Τό πνεῦμα τους βλέπει ὅτι δέν μπορεῖ νά παρασταθεῖ ζωντανά, τό ὑλικό, αὐτό πού τά συνδέει μέ τόν κόσμο ἔξω ἀπό τὰ ὅριά τους, εἶναι ἀσυμβίβαστο μέ τήν ἐνότητα τοῦ ἔργου. Ἡ ἔννοια ἔργο τέχνης δέν ταιριάζει πιά στά ἔργα τοῦ Kafka, ὅπως δέν ταιρίαζε ποτέ καί ἡ ἔννοια τῆς θρησκευτικότητας. Τό ὑλικό —σύμφωνα μέ τή διατύπωση τοῦ Benjamin προπάντων ἡ γλῶσσα— γίνεται ψιλό, γυμνό, ἄμεσα ὁρατό καί κάνει τό πνεῦμα διπλά ἀφηρημένο. Ἡ διδασκαλία τοῦ Kant γιά τήν αἴσθηση τοῦ ὑπέροχου περιγράφει ἀκόμη πιό καλά μιά τέχνη πού πάλλεται καί δονεῖται μέσα της καθὼς ἀναστέλ-

λεται στο όνομα του μή φαινομενικού της χαρακτήρα. Στην εισβολή του υπέροχου στην τέχνη συνέβαλε άλλοτε, στην εποχή του διαφωτισμού, ή έννοια της φύσης. Μέ την κριτική του απολυταρχικού κόσμου των μορφών, ο οποίος απέκλειε τη φύση ως κάτι ακάθεκτο, άξεστο και προσιδιάζον σε πληβείους, προς τα τέλη του δέκατου όγδοου αιώνα είσχώρησε στην καλλιτεχνική πρακτική, σε όλόκληρο τό ευρωπαϊκό κίνημα, τό υπέροχο, εκείνο που ο Kant είχε κρατήσει μόνο για τη φύση και τώρα άρχισε νά έρχεται σε όλοένα έντεινόμενη σύγκρουση μέ τό γούστο της εποχής. Η αποδέσμευση των φυσικών στοιχείων ήταν ταυτόσημη μέ τη χειραφέτηση του ύποκειμένου και κατά συνέπεια μέ την αυτοσυνείδηση του πνεύματος, ή όποία, ως φύση, έκπνευμάτισε την τέχνη. Τό πνεύμα της στοχάζεται την ίδια του τη φυσικότητα. Όσο πιο πολύ ή τέχνη άφομοιώνει κάτι μή ταυτόσημο, τη φύση, τό διαμετρικά αντίθετο του πνεύματος, τόσο περισσότερο πρέπει νά έκπνευματίζεται. Άλλά και ή έκπνευματίση έφερε μέ τη σειρά της στην τέχνη τό μή εύάρεστο στις αισθήσεις, τό αποκρουστικό, που μέχρι τότε ήταν ταμπού γι' αυτή· τό μή άρεστό στις αισθήσεις έχει μία συγγένεια μέ τό πνεύμα. Η χειραφέτηση του ύποκειμένου στην τέχνη συμβαδίζει μέ την αυτονομία της ίδιας της τέχνης· όταν δέν χρειάζεται πιά νά λαμβάνει υπόψη τους προσλαμβάνοντες, άδιαφορεϊ όλο και πιο πολύ για την αισθητήρια έντύπωση που προκαλεί ή πρόσοψή της, ή όποία μετατρέπεται σε συνάρτηση του πνευματικού περιεχομένου. Τό πνευματικό περιεχόμενο τονώνεται από αυτά που δέν είναι ήδη κοινωνικά έγκεκριμένα, προδιαμορφωμένα. Η τέχνη δέν έκπνευματίσθηκε μέσω των ιδεών που ένσάρκωνε, αλλά μέσω των στοιχείων της φύσης που άφομοίωνε. Είναι εκείνο που δέν έχει προθέσεις και μπορεί νά δεχθεϊ μέσα του τό πνεύμα· ή διαλεκτική του στοιχειώδους και του πνεύματος είναι τό πνευματικό περιεχόμενο. Η αισθητική πνευματικότητα συμβιβαζόταν άνεκαθεν καλύτερα μέ τό faune, τό άγριο, παρά μέ τό πολιτιστικά κατειλημμένο. Ός έκπνευματισμένο, τό έργο τέχνης καθ' έαυτό γίνεται μετουσίωση της φύσης, κάτι που του αποδιδόταν ως επίδραση πάνω σε άλλο πνεύμα, ως κάθαρση. Τό υπέροχο, που ο Kant τό κρατούσε μόνο για τη φύση, έγινε μετά τον Kant ιστορικό συστατικό της ίδιας της τέχνης. Τό υπέροχο διαχωρίζει την τέχνη από αυτό που άργότερα αποκλήθηκε καλλιτεχνική βιοτεχνία.^{80β} Η τέχνη σύμφωνα μέ την άνομολόγητη αντίληψη

του Kant είχε μία υπηρετική λειτουργία. Ἡ τέχνη ὁμως γίνεται ἀνθρώπινη τή στιγμή πού καταγγέλλει τή σχέση ὑπηρεσίας. Ἡ ἀνθρωπιά της δέν συμβιβάζεται μέ καμμιά ιδεολογία τοῦ ὑπηρετεῖν τόν ἄνθρωπο. Πιστή στούς ἀνθρώπους μένει μόνο μέσω τῆς ἀπάνθρωπης στάσης ἀπέναντί τους.

Μέ τή μεταμόσχευσή του στήν τέχνη ὁ καντιανός ὁρισμός τοῦ ὑπέροχου ξεπερνᾷ τά ἀρχικά του ὅρια. Σύμφωνα μέ αὐτόν τό πνεῦμα συνειδητοποιεῖ τόν νοητό του χαρακτήρα, καθῶς νοιώθει ἐμπειρικά ἀνίσχυρο ἀπέναντι στή φύση, ὡς κάτι ἀπομακρυσμένο ἀπό αὐτή. Καθῶς ὁμως τό ὑπέροχο πρέπει νά μπορεῖ κανεῖς νά τό αἰσθάνεται θεωρώντας τή φύση, σύμφωνα μέ τήν ὑποκειμενική θεωρία τῆς ιδιοσυστασίας ἡ ἴδια ἡ φύση γίνεται ὑπέροχη καί ὁ αὐτοστοχασμός ἐνόψει τοῦ ὑπέροχου τῆς φύσης προκαταλαμβάνει κάτι ἀπό τή συμφιλίωση μέ τή φύση. Ἡ φύση, μή καταπιεζόμενη πλέον ἀπό τό πνεῦμα, ἀπελευθερώνεται ἀπό τό βδελυρό πλέγμα τῆς φυσικότητας καί τῆς ὑποκειμενικῆς κυριαρχικότητας. Μιά τέτοια χειραφέτηση θά ἦταν ἡ ἐπιστροφή τῆς φύσης καί αὐτή, ὡς ἀντίποδας τῆς ἀπλῆς ὑπαρξης, συνιστᾷ τό ὑπέροχο. Μέ τά κυριαρχικά χαρακτηριστικά τοῦ ὑπέροχου, τά σημάδια τῆς ἐξουσίας καί τῆς μεγαλοσύνης του, τό ὑπέροχο ἀντίκειται στήν κυριαρχία. Αὐτό βρίσκεται πολύ κοντά στή ρήση τοῦ Schiller ὅτι ὁ ἄνθρωπος εἶναι ἐντελῶς ἀνθρώπινος μόνον ὅταν παίζει· μέ τήν ὁλοκλήρωση τῆς κυριαρχικότητάς του ξεφεύγει ἀπό τόν μαγικό κλοιό τῆς σκοπιμότητας. Ὅσο πιο σθεναρά ἀντιστέκεται σέ αὐτό ἡ ἐμπειρική πραγματικότητα, τόσο πιο πολύ ἡ τέχνη συγκεντρώνεται στό στοιχεῖο τοῦ ὑπέροχου· ὑπό μία τρυφερή ἔννοια, μετά τήν ἀνατροπή τῆς τυπικῆς ὁμορφιάς τό ὑπέροχο ἦταν ἡ μοναδική αἰσθητική ιδέα πού ἀπέμεινε σέ ὅλη τή νεωτερικότητα. Ἀκόμη καί ἡ ἀλαζονεία τῆς θρησκείας τῆς τέχνης, τῆς αὐτοεξύψωσης τῆς τέχνης σέ κάτι ἀπόλυτο, ἔχει ἕναν πυρήνα ἀλήθειας στήν ἀλλεργία πού τῆς προκαλεῖ ὅ,τι δέν εἶναι ὑπέροχο στήν τέχνη, ἐκεῖνο τό παιγνίδι πού ἀρκεῖται στήν κυριαρχικότητα τοῦ πνεύματος. Αὐτό πού στόν Kierkegaard, ὑποκειμενιστικά, ἀποκαλεῖται αἰσθητική σοβαρότητα, ἡ κληρονομιά τοῦ ὑπέροχου, εἶναι ἡ μετατροπή τῶν ἔργων σέ ἀλήθεια δυνάμει τοῦ πνευματικοῦ τους περιεχομένου. Ἡ ἐπιτολή τοῦ ὑπέροχου εἶναι ταυτόσημη μέ τήν ὑποχρέωση τῆς τέχνης νά μήν ὑπερκαλύπτει τίς βασικές ἀντιφάσεις σάν νά ἦταν ἀμελητέες, ἀλλά νά τίς ὁδηγεῖ μέ-

χρι τήν τελική τους συνέπεια· ή συμφιλίωση δέν είναι γι' αὐτές ή
 ἔκβαση τῆς σύγκρουσης, ἀλλά ἔγκειται μόνο στοῦ γεγονότος ὅτι ή σύγ-
 κρουση βρίσκει μιὰ γλώσσα γιά νά ἐκφρασθεῖ. Ἔτσι ὅμως τό ὑπέρ-
 οχο γίνεται λανθάνον. Ἡ τέχνη πού ἀποβλέπει σέ ἕνα περιεχόμενο
 ἀλήθειας στοῦ ὁποῖο ἐμπίπτει τό ἄλυτο τῶν ἀντιφάσεων δέν μπορεῖ
 νά ἐκφράσει ἐκείνη τή θετικότητα τῆς ἄρνησης πού ἐμψύχωνε τήν
 παραδοσιακή ἔννοια τοῦ ὑπέροχου ὡς ἑνός αἰωνίως καί ἀπείρως
 παρόντος. Σέ αὐτό ἀντιστοιχεῖ ή παρακμή τῶν κατηγοριῶν τοῦ
 παιγνιδιοῦ. Ἀκόμη καί κατά τόν δέκατο ἑνατο αἰῶνα μιὰ πολύ
 γνωστή κλασσικιστική θεωρία ὄριζε τή μουσική, σέ ἀντίθεση πρός
 τόν Wagner, ὡς ἕνα παιγνίδι κινούμενων ἡχητικῶν μορφῶν· μέ
 εὐχαρίστηση τονιζόταν ή ὁμοιότητα τῶν μουσικῶν διαδικασιῶν μέ
 τίς ὀπτικές ἐναλλαγές τοῦ καλειδοσκοπίου, μιᾶς ἐφεύρεσης μέ βα-
 θύτερο νόημα τῆς ἐποχῆς Biedermeier. Δέν χρειάζεται νά ἀρνηθεῖ
 κανείς, ἀπό πολιτιστική εὐλάβεια, αὐτή τήν ὁμοιότητα· τά πεδία
 κατάρρευσης στή συμφωνική μουσική, ὅπως στόν Mahler, ἔχουν τό
 ἀκριβές τους ἀνάλογο στούς συνδυασμούς τοῦ καλειδοσκοπίου,
 ὅπου μιὰ σειρά εἰκόνων μέ μικρές παραλλαγές καταρρέει καί γίνε-
 ται ὁρατός ἕνας ποιοτικά διαφορετικός ἀστερισμός εἰκόνων.
 Ἀλλά τό ἐννοιολογικά ἀκαθόριστο στοιχεῖο τῆς μουσικῆς, οἱ ἐναλ-
 λαγές της, ή ἄρθρωσή της, καθορίζεται ἀκριβέστατα ἀπό τά ἴδια της
 τά μέσα, καί ή ὁλότητα τῶν χαρακτηριστικῶν πού δίνει στόν ἑαυτό
 της ἀποτελεῖ τό νοηματικό της περιεχόμενο, τό ὁποῖο ή ἔννοια τοῦ
 παιγνιδιοῦ τῶν κινούμενων μορφῶν ἀγνοεῖ. Αὐτό πού ἐμφανίζεται
 μέ τήν πόζα τοῦ ὑπέροχου ἡχεῖ ὑπόκωφα, σάν κενό περιεχομένου,
 ἐνῶ αὐτό πού ἐξακολουθεῖ νά παίζει ἀκούραστα ἐπαναστρέφεται
 στό παιδαριῶδες ἐπίπεδο ἀπό τό ὁποῖο προέρχεται. Ὅσο πιά δυ-
 ναμική γίνεται ή τέχνη, σύμφωνα μέ τόν ἐνύπαρκτο ὀρισμό της ὡς
 δράσης, τονώνεται ἀσφαλῶς, μέ λανθάνοντα τρόπο, καί ὁ παι-
 γνιώδης χαρακτήρας της· τό πιά σημαντικό ὀρχηστρικό ἔργο τοῦ
 Debussy, μισόν αἰῶνα πρὶν ἀπό τόν Beckett, λεγόταν *Jeux*.⁸⁰ Ἡ
 κριτική τοῦ βάθους καί τῆς σοβαρότητας, πού ἄλλοτε στρεφόταν
 κατά τῆς ἔπαρσης τῆς ἐπαρχιώτικης ἐσωτερικότητας, ἔγινε στοῦ με-
 ταξῦ ἰδεολογία ὅσο καί ή τελευταία, μιὰ δικαιολογία ὑπέρ τῆς χω-
 ρίς συνείδηση συμμετοχῆς στήν τρέχουσα κίνηση, τῆς δραστηριότη-
 τας γιά χάρη τοῦ ἑαυτοῦ της. Τελικά βέβαια τό ὑπέροχο μετατρέπε-
 ται στό ἀντίθετό του. Σέ σχέση μέ συγκεκριμένα ἔργα τέχνης δέν θά

μπορούσαμε πιά νά μιλούμε γιά τό ὑπέροχο, χωρίς νά περιέλθουμε στίς αερολογίες τῆς θρησκείας τῆς τέχνης, καί αὐτό ὀφείλεται στή δυναμική τῆς ἴδιας τῆς κατηγορίας. Τή ρήση ὅτι ἀπό τό ὑπέροχο μέχρι τό γελοῖο εἶναι μόνον ἓνα βῆμα τήν πρόφθασε ἤδη ἡ ἱστορία, τήν πραγματοποίησε σέ ὅλη της τή φρίκη, ὅπως ἄλλωστε καί ὁ Ναπολέον τή διατύπωσε ὅταν ἡ τύχη τοῦ εἶχε γυρίσει ἤδη τήν πλάτη. Ἀρχικά ἡ πρόταση ἐννοοῦσε τό μεγαλοπρεπές ὕφος, τή στομφώδη ἀπαγγελία, πού μέ τή δυσαναλογία ἀνάμεσα στίς προβαλλόμενες ἀξιώσεις καί τίς δυνατότητες ἐκπλήρωσής τους καί μέ τήν παρείσφρηση ἑνός πεζολογικοῦ στοιχείου προκαλοῦσε μιᾶ κωμική ἐντύπωση. Ἀλλά αὐτό πού παρατηρεῖται σέ περιπτώσεις ὀλισθημάτων συμβαίνει μέσα στήν ἴδια τήν ἔννοια τοῦ ὑπέροχου. Ὑπέροχη ἔπρεπε νά θεωρεῖται ἡ μεγαλοσύνη τοῦ ἀνθρώπου ὡς πνευματικοῦ ὄντος καί δαμαστῆ τῆς φύσης. Ὅταν ὅμως ἡ ἐμπειρία τοῦ ὑπέροχου ἀποκαλύπτεται ὡς αὐτοσυνείδηση τοῦ ἀνθρώπου ὡς φυσικοῦ ὄντος, τότε ἡ σύνθεση τῆς κατηγορίας τοῦ ὑπέροχου ἀλλάζει. Ἀκόμη καί στήν καντιανή τῆς ἐκδοχῆ ἦταν ἐλαφρά χρωματισμένη ἀπό τή μηδαμινότητα τοῦ ἀνθρώπου· αὐτή ἡ μηδαμινότητα, ἡ ἀσθενική καί φθαρτή ὑπόσταση τοῦ ἐμπειρικοῦ ἀτόμου δέν εἶναι μιᾶ ἄρνηση πού τό αἶρει-διαφυλάσσει σέ μιᾶ ἀνώτερη μορφή, θετικά, στό πνεῦμα. Μέ τόν θρίαμβο τοῦ νοητοῦ^{80b} στό ἄτομο, πού πνευματικά ἀντέχει στόν θάνατο, ὁ ἄνθρωπος φουσκώνει ἀπό ὑπερηφάνεια σάν νά ἦταν, ὡς φορέας τοῦ πνεύματος, παρὰ τόν θάνατο ἀπόλυτος. Ἔτσι παραδίδεται στή γελοιότητα, γίνεται κωμικός. Ἡ πρωτοποριακή τέχνη γράφει τήν κωμωδία γιά τό ἴδιο τό τραγικό· τό ὑπέροχο καί τό παιγνίδι συγκλίνουν. Τό ὑπέροχο σημαδεύει τήν ἄμεση κατάληψη τοῦ ἔργου τέχνης ἀπό τή θεολογία, ἡ ὁποία, γιά τελευταία φορά, ὑποστηρίζει ὅτι ὁ θάνατος δικαιώνει τό νόημα τῆς ζωῆς. Ἐναντίον μιᾶς τέτοιας ἐτυμηγορίας ἡ τέχνη δέν μπορεῖ ἀπό μόνη της νά κάνει τίποτε. Στήν καντιανή κατασκευή τοῦ ὑπέροχου ὑπάρχει κάτι πού ἀντιστέκεται στό ἀντεπιχείρημα ὅτι τό ὑπέροχο τό εἶχε κρατήσει γιά τήν αἴσθηση (τά αἰσθήματα) πού προκαλεῖ ἡ φύση ἀπλῶς ἐπειδὴ δέν εἶχε γνωρίσει ἀκόμη τή μεγάλη ὑποκειμενική τέχνη. Μέ ἀσυνείδητο τρόπο ἡ διδασκαλία του λέει ὅτι τό ὑπέροχο δέν συμβιβάζεται μέ τόν φαινομενικό χαρακτήρα τῆς τέχνης· παρόμοια ἦταν ἴσως ἡ ἀντίδραση τοῦ Haydn στόν Beethoven, τόν ὁποῖο εἶχε ἀποκαλέσει μεγιστάνα. Ὅταν ἡ ἀστική τέχνη ἔτεινε τό

χέρι της γιά νά πιάσει τό ὑπέροχο καί βρῆκε ἔτσι τόν ἑαυτό της, ἡ κίνηση τοῦ ὑπέροχου πρὸς τὴν ἄρνησή του ἦταν ἤδη ἐγχαραγμένη μέσα στὴν τέχνη. Ἡ θεολογία ἀπὸ τὴ μεριά της ἀντιστέκεται στὴν αἰσθητικὴ ἐνσωμάτωσή της. Τό ὑπέροχο ὡς φαινομενικότητα ἔχει ἓνα στοιχεῖο παραλογισμοῦ καί μέ αὐτό συμβάλλει στὴν οὐδετεροποίηση τῆς ἀλήθειας· γι' αὐτόν τόν παραλογισμό κατηγοροῦσε τὴν τέχνη ἡ Σονάτα τοῦ Κρόυτσερ τοῦ Τολστόι. Ἐνα ἄλλο ἀντεπιχείρημα κατὰ τῆς αἰσθητικῆς τῆς ὑποκειμενικῆς αἴσθησης εἶναι, σύμφωνα μέ τόν Kant, ὅτι τὰ αἰσθήματα στὰ ὁποῖα στηρίζεται εἶναι φαινομενικά. Καί ὅμως αὐτά τὰ αἰσθήματα (ἡ ἐκάστοτε αἴσθηση) δέν εἶναι φαινομενικά. Εἶναι πραγματικά. Ἡ φαινομενικότητα ἀφορᾷ τὰ αἰσθητικά μορφώματα. Ἡ ἀσκητικὴ στάση τοῦ Kant ἀπέναντι στό αἰσθητικὸ ὑπέροχο προκαταλαμβάνει ἀντικειμενικά τὴν κριτικὴ τοῦ ἥρωικοῦ κλασικισμοῦ καί τοῦ παραγώγου της, τῆς ἐμφαντικῆς τέχνης. Ὁρίζοντας ὅμως τό ὑπέροχο ὡς τό ἐπιβλητικὸ μεγάλο, τοποθετώντας το μέσα στὴν ἀντίθεση δύναμης-ἀδυναμίας, ὁμολόγησε ἀπερίφραστα τὴν ἀναμφίβολη σύμπραξή του μέ τὴν κυριαρχία. Ἡ τέχνη πρέπει νά ντρέπεται γι' αὐτὴ καί νά ἀντιστρέψει τὴν ἐπίμονη ἐπίδραση πού ἐπιδίωκε ἡ ἰδέα τοῦ ὑπέροχου. Ἡδη ὁ Kant εἶχε προσέξει ὅτι ὑπέροχο δέν ἦταν τό ποσοτικὸ μεγάλο ὡς τέτοιο: πολὺ σωστά στήριξε τόν ὁρισμὸ τῆς ἔννοιας τοῦ ὑπέροχου στὴν ἀντίσταση τοῦ πνεύματος καί τῆς ὑπεροχῆς τῆς φύσης. Ἡ αἴσθηση τοῦ ὑπέροχου δέν προέρχεται ἄμεσα ἀπὸ τό ἴδιο τό φαινόμενο· τὰ ψηλά βουνὰ μιλοῦν ὡς εἰκόνες ἐνός χώρου ἀπελευθερωμένου ἀπὸ δεσμεύσεις καί περιορισμούς καί τῆς πιθανῆς συμμετοχῆς τοῦ παρατηρητῆ σέ αὐτόν, ὄχι συνθλίβοντάς τον. Κληρονομιά τοῦ ὑπέροχου εἶναι ἡ μὴ μετριασμένη ἀρνητικότητά, γυμνὴ καί χωρὶς φαινομενικότητα, ὅπως τό ὑποσχόταν ἄλλοτε ἡ φαινομενικότητα τοῦ ὑπέροχου. Αὐτό ὅμως εἶναι ταυτόχρονα ἡ κληρονομιά τοῦ κωμικοῦ, πού ἄλλοτε τρεφόταν ἀπὸ τὴν αἴσθηση τοῦ μικροῦ, ἐπαιρόμενου καί ἀσήμαντου καί συνήθως συνηγοροῦσε ὑπὲρ τῆς κατεστημένης κυριαρχίας. Κωμικὸ εἶναι τό μηδαμινὸ πού μέ τὴν ἀπλή του ὑπαρξὴ ἐγείρει τὴν ἀξίωση νά θεωρηθεῖ σημαντικό καί παίρνει τό μέρος τοῦ ἀντιπάλου, ἐνῶ ἔχει ἀποκαλυφθεῖ ὅτι αὐτός ὁ ἀντίπαλος εἶναι ἀσήμαντος, μηδαμινός, ὅπως καί ἡ ἐξουσία καί τό μεγαλεῖο της. Τό τραγικὸ καί τό κωμικὸ ἐξαφανίζονται στὴ μοντέρνα τέχνη καί διατηροῦνται μέσα της ὡς ἐξαφανισμένα.

Αυτό πού έχουν υποστεί οί κατηγορίες τοῦ τραγικοῦ καί τοῦ κωμικοῦ μαρτυρεῖ τήν παρακμή τῶν αἰσθητικῶν εἰδῶν ὡς εἰδῶν. Ἡ τέχνη ἔχει συμπεριληφθεῖ στή συνολική διαδικασία τοῦ ἑξαπλωνόμενου νομιναλισμοῦ μετά τή διάλυση τῆς μεσαιωνικῆς τάξης τοῦ κόσμου (*ordo*). Δέν ἔχει πιά τήν τύχη νά διαθέτει γενικές κατηγορίες σέ τύπους, ἐνῶ καί οἱ παλαιότεροι τύποι περιέρχονται τώρα σέ αὐτή τή δίνη. Ἡ ἐμπειρία τοῦ Benedetto Croce ὅσον ἀφορᾷ τήν κριτική τῆς τέχνης, ὅτι κάθε ἔργο πρέπει νά κρίνεται σύμφωνα μέ τή δική του ἀξία (*on its own merits*), ὅπως λέγεται στά ἀγγλικά, μετέφερε αὐτή τήν ἱστορική τάση στή θεωρητική αἰσθητική. Κανένα σημαντικό ἔργο τέχνης δέν ἀνταποκρίθηκε ἀσφαλῶς ποτέ πλήρως στό εἶδος στό ὁποῖο ἀνῆκε. Ὁ Bach, ἀπό τόν ὁποῖο ἔχουν συναχθεῖ ἀφαιρετικά οἱ σχολικοί κανόνες γιά τή φούγκα, δέν ἔγραψε κανένα ἐνδιάμεσο μέρος σύμφωνα μέ τό μοντέλο τῆς ἀλληλουχίας στή διπλή ἀντίστιξη, καί ἡ ἀνάγκη ἀπόκλισης ἀπό τό μηχανικό σχῆμα ἐνσωματώθηκε τελικά στούς κανόνες τοῦ ᾠδείου. Ὁ αἰσθητικός νομιναλισμός ἦταν ἡ συνέπεια τῆς διδασκαλίας τοῦ Hegel γιά τήν προτεραιότητα τῶν διαλεκτικῶν βαθμίδων ἐναντι τῆς ἀφηρημένης ὁλότητας, ἕνα βῆμα πού ὁ ἴδιος παρέλειψε. Ἀλλά αὐτό τό καθυστερημένο συμπέρασμα τοῦ Croce βάζει νερό στή διαλεκτική ἀκυρώνοντας ἀπλῶς, μαζί μέ τά εἶδη, τό στοιχεῖο τῆς γενικότητας ἀντί νά τό ἀναιρέσει-διαφυλάξει (*aufheben*) στά σοβαρά. Αὐτό ἐντάσσεται στή γενική τάση τοῦ Croce νά προσαρμόζει τόν ἐκ νέου ἀνακαλυπτόμενο Hegel στό πνεῦμα ἐκείνης τῆς ἐποχῆς μέσω μιᾶς λιγότερο ἢ περισσότερο θετικιστικῆς θεωρίας τῆς ἐξέλιξης. Ὅπως οἱ τέχνες δέν χάνονται ἐντελῶς μέσα στήν τέχνη, ἔτσι καί τά εἶδη καί οἱ μορφές δέν χάνονται μέσα στήν ἐκάστοτε τέχνη στήν ὁποία ἀνήκουν. Ἀναμφίβολα ἡ ἀπτική κωμωδία ἦταν ἐπίσης καταστάλαγμα ἐνός γενικοῦ πλαισίου ἢ φαινομένου ὅπως ἡ συμφιλίωση τοῦ μύθου. Ἡ μεγάλη αὐτόνομη τέχνη γεννήθηκε σέ σύμπνοια μέ τή χειραφέτηση τοῦ πνεύματος καί διόλου χωρίς τό στοιχεῖο τοῦ γενικοῦ, ὅπως καί τό ἴδιο τό πνεῦμα. Ἡ ἀρχή τῆς ἀτομοποίησης ὅμως, πού περικλείει τό αἶτημα γιά τό αἰσθητικά μερικό-εἰδικό, δέν εἶναι μόνον ὡς ἀρχή κάτι γενικό, ἀλλά ἐνυπάρχει στό ἀπελευθερωνόμενο ὑποκείμενο. Τό γενικό στοιχεῖο του, τό πνεῦμα, δέν ὑπάρχει, σύμφωνα μέ

τό νόημά του, έξω και πέρα από τά επιμέρους άτομα, τά ειδικά, πού τό φέρουν. Ὁ χωρισμός τοῦ ὑποκειμένου ἀπό τό ἄτομο ἀνήκει σέ μιά πολύ μεταγενέστερη βαθμίδα φιλοσοφικοῦ στοχασμοῦ καί ἐπινοήθηκε γιά τήν ὑπερύψωση τοῦ ὑποκειμένου σέ κάτι ἀπόλυτο. Τό οὐσιαστικό στοιχεῖο τῶν εἰδῶν καί τῶν μορφῶν βρίσκεται στίς ἱστορικές ἀνάγκες τῶν ὑλικῶν τους. Λόγου χάρη ἡ φούγκα συνδέεται στενά μέ τονικές σχέσεις καί τρόπον τινά ἀπαιτεῖται στή μιμητική πρακτική, ὡς τελικός της στόχος (Telos), ἀπό τήν τονικότητα, πού μετά τήν κατάργηση τῶν ἐκκλησιαστικῶν τρόπων ἐπικράτησε ἀπόλυτα. Εἰδικές διαδικασίες ὅπως ἡ πραγματική ἢ τονική ἀπάντηση σέ ἓνα θέμα τῆς φούγκας ἀπέκτησαν μουσικό νόημα κατά βάθος μόνον ὅταν ἡ παραδοσιακή πολυφωνία βρέθηκε ἀντιμέτωπη μέ ἓνα νέο πρόβλημα, καθὼς ἔπρεπε νά ἄρει τήν ὁμοφωνική βαρύτητα τῆς τονικότητας, νά ἐνσωματώσει τήν τονικότητα στόν πολυφωνικό χῶρο, ἀλλά καί νά δεχθεῖ μιά σκέψη κατά βαθμίδες σέ σχέση μέ τήν ἀντίστιξη καί τήν ἁρμονία. Ὅλες οἱ ἰδιαιτερότητες τῆς μορφῆς τῆς φούγκας θά μπορούσαν νά παραχθοῦν ἀπό αὐτή τήν ἀναγκαιότητα, πού δέν εἶναι ὅπωςδήποτε συνειδητή στούς συνθέτες. Φούγκα εἶναι ἡ μορφή ὁργάνωσης τῆς πλήρως ἐξορθολογισμένης πολυφωνίας πού ἔγινε τονική· κατ' αὐτά εἶναι εὐρύτερη ἀπό τίς ἐπιμέρους πραγματοποιήσεις της, ἀλλά δέν ὑπάρχει χωρίς αὐτές. Γιαντό καί ἡ ἀπελευθέρωση ἀπό τό σχῆμα εἶναι γενικά προκαθορισμένη σέ αὐτό. Ὅταν ἡ τονικότητα παύει πιά νά εἶναι δεσμευτική, οἱ βασικές κατηγορίες τῆς φούγκας, ὅπως ἡ διαφορά μεταξύ *dux* καί *comes*,^{80ε} ἡ κανονισμένη δομή τῆς ἀπάντησης, πόσο μάλλον τό ἐν εἶδει ἐπανέκθεσης στοιχεῖο τῆς φούγκας πού χρησιμεύει στήν ἐπάνοδο τῆς κύριας τονικότητας, δέν ἔχουν πιά καμμιά λειτουργία καί εἶναι τεχνικά ἐσφαλμένες. Οἱ μεμονωμένοι συνθέτες, μέ τήν ἀνάγκη τους γιά διαφοροποιημένη καί πιό δυναμική ἔκφραση, δέν χρειάζονται πλέον τή φούγκα, ἡ ὁποία πάντως ἦταν πολύ πιό διαφοροποιημένη ἀπό ὅσο νομίζει ἡ μεταγενέστερη συνείδηση ἐλευθερίας· ταυτόχρονα ὅμως ἡ φούγκα σήμερα ὡς μορφή εἶναι πλέον ἀντικειμενικά ἀδύνατη. Ὅποιος παραταῦτα χρησιμοποιοῖ τήν ἀρχαῖζουσα μορφή της πρέπει νά ἀναδείξει περισσότερο τή γυμνή ἰδέα τῆς κατασκευῆς της παρά τή συγκεκριμένη διαμόρφωσή της. Τό ἴδιο ἰσχύει καί γιά ἄλλες μορφές. Ἡ κατασκευή μιᾶς δεδομένης μορφῆς εἶναι ὅμως ἓνα «σάν νά», κάτι πλασματικό, καί συμβάλλει στήν κα-

ταστροφή της. Ἡ ἴδια ἡ ἱστορική τάση ἔχει τό στοιχεῖο τοῦ γενικοῦ. Μόνο στήν ἱστορική πορεία οἱ φοῦγκες γίνονται δεσμά. Οἱ μορφές εἶναι κατά καιρούς πηγές ἔμπνευσης. Ἡ πλήρης μοτιβική ἐργασία, κατά συνέπεια καί ἡ συγκεκριμένη ἐπεξεργασία τῆς μουσικῆς, προϋπέθετε τή μορφή τῆς φοῦγκας ὡς γενικό πλαίσιο. Οἱ γάμοι τοῦ Φίγκαρο δέν θά εἶχαν γίνει αὐτό πού εἶναι ἂν ἡ μουσική τους δέν εἶχε ἀναζητήσει ψηλαφητά τίς ἀπαιτήσεις τῆς ὄπερας, δηλαδή ἂν δέν εἶχε διερωτηθεῖ τί εἶναι ἡ ὄπερα. Καί τό γεγονός ὅτι ὁ Schönbeg, συνειδητά ἢ ἀσυνειδήτα, συνέχισε τή σκέψη τοῦ Beethoven γύρω ἀπό τόν σωστό τρόπο σύνθεσης ἑνός κουαρτέτου ὁδήγησε στήν ἐπέκταση τῆς ἀντίστιξης πού μέ τή σειρά τῆς ἀνέτρεψε ὁλόκληρο τό μουσικό ὕλικό. Ἡ φήμη τοῦ καλλιτέχνη ὡς δημιουργοῦ ἀδικεῖ τόν ἴδιο, καθῶς ὑποβιβάζει τή συμβολή του σέ αὐθαίρετη ἐφεύρεση, κάτι πού δέν εἶναι. – Ὁ Croce σάρωσε τά τελευταῖα ὑπολείμματα τῆς σχολαστικῆς φιλοσοφίας καί τοῦ πεπαλαιωμένου ὀρθολογισμοῦ, καί τά ἔργα τέχνης τόν ἀκολούθησαν, κάτι πού αὐτός ὁ κλασσικιστής δέν θά τό ἐνέκρινε, ὅπως ἄλλωστε καί ὁ δάσκαλός του Hegel. Ὅμως ἡ ἀνάγκη στροφῆς πρὸς τόν νομιναλισμό δέν προέρχεται ἀπό τόν στοχασμό, ἀλλά ὑπακούει στήν τάση τῶν ἔργων, κατά συνέπεια σέ ἓνα γενικό χαρακτηριστικό τῆς τέχνης. Ἀπό ἀμνημονεύτων χρόνων ἡ τέχνη ἐπιδίωκε τή διάσωση τοῦ εἰδικοῦ-μερικοῦ· ἡ προῖοῦσα ἀτομοποίηση ἦταν ἐγγενές γνώρισμά της. Ἐπιτυχημένα ἔργα ἦταν ἀνέκαθεν ἐκεῖνα στά ὁποῖα ἡ ἰδιαιτερότητα ἔφθανε στό ἔπακρο. Οἱ γενικές ἔννοιες τῶν αἰσθητικῶν εἰδῶν, πού καθιερώνονταν ὡς κανόνες, ἔφεραν ἀσφαλῶς πάντοτε τήν κηλίδα τοῦ διδακτικοῦ στοχασμοῦ, ὁ ὁποῖος ἤλπιζε ὅτι συλλάγοντας γενικά χαρακτηριστικά μέσα ἀπό σημαντικά ἔργα θά διέθετε κριτήρια γιά τόν προσδιορισμό τῆς διαμεσολαβούμενης ἀπό τήν ἀτομοποίηση ποιότητας καί γιά τήν ἐκτίμηση τῶν ἔργων. Ἀλλά αὐτές οἱ ἐνότητες γνωρισμάτων ποιότητας δέν εἶναι κατ' ἀνάγκη τό οὐσιῶδες τῶν ἔργων. Τό εἶδος περιλαμβάνει τήν αὐθεντικότητα τῶν μεμονωμένων ἔργων. Καί ὅμως ἡ τάση πρὸς τόν νομιναλισμό δέν ταυτίζεται ἀπλῶς μέ τήν πορεία τῆς τέχνης πρὸς τήν ἀντιενοιολογική της ἔννοια. Ἡ διαλεκτική τοῦ γενικοῦ καί τοῦ μερικοῦ δέν ἐξαλείφει τή διαφορά πού ὑπάρχει ἀνάμεσά τους, ὅπως τό κάνει ἡ θολή ἔννοια τοῦ συμβόλου. Ἡ ἀρχή τῆς ἀτομοποίησης στήν τέχνη, ὁ ἐγγενής νομιναλισμός της, εἶναι μιά ὁδηγία, ὄχι μιά διαπιστώσιμη

κατάσταση πραγμάτων, καί δέν προωθεῖ ἀπλῶς τήν ἀτομοποίηση καί κατὰ συνέπεια τή ριζική ἐπεξεργασία καί διαμόρφωση τῶν ἐπιμέρους ἔργων. Ἀραδιάζοντας γενικά κριτήρια προσανατολισμοῦ τῶν ἔργων ἐξαλείφει ταυτόχρονα τή διαχωριστική γραμμή ἀνάμεσα στήν τέχνη καί τόν ἀδιαμόρφωτο, ὠμό ἐμπειρικό κόσμο. Ἔτσι ἀπειλεῖ καί, στόν ἴδιο βαθμό, προωθεῖ τή διαμόρφωση τῶν ἔργων. Τέτοιο χαρακτηριστικό παράδειγμα εἶναι ἡ ἄνοδος τοῦ μυθιστορήματος στήν ἀστική ἐποχή, τῆς κατ' ἐξοχήν νομιναλιστικῆς καί κατὰ συνέπεια παράδοξης μορφῆς· ἀπό αὐτό τό φαινόμενο χρονολογεῖται κάθε ἀπώλεια αὐθεντικότητας στήν νεώτερη τέχνη. Ἡ σχέση μεταξύ τοῦ γενικοῦ καί τοῦ μερικοῦ δέν εἶναι τόσο ἀπλή ὅπως ἀφήνει νά ἐννοηθεῖ ἡ νομιναλιστική τάση· δέν εἶναι ἐπίσης τόσο τετριμμένη ὅπως πιστεύει ἡ παραδοσιακή αἰσθητική, δηλαδή ὅτι τό γενικό πρέπει νά ἀτομοποιεῖται, νά μερικεύεται. Ἡ καθαρή διάζευξη μεταξύ τοῦ νομιναλισμοῦ καί τῆς πρωτοκαθεδρίας τοῦ γενικοῦ δέν ἰσχύει. Ἐξίσου ἀληθῆ εἶναι αὐτά πού τόνισε ὁ ἄδικα ξεχασμένος August Halm σέ σχέση μέ τή μουσική: ἡ ὕπαρξη καί ἡ τελεολογία ἀντικειμενικῶν εἰδῶν καί τύπων καθῶς καί τό γεγονός ὅτι δέν μπορεῖ νά στηριχθεῖ κανείς σέ αὐτές τίς γενικές κατηγορίες, ὅτι πρέπει νά τίς προσβάλει προκειμένου νά ἀναδειχθεῖ ἡ οὐσιαστική τους σημασία. Στήν ἱστορία τῶν μορφῶν ἡ ὑποκειμενικότητα πού τίς παρήγαγε μεταβάλλεται ποιοτικά καί χάνεται μέσα σέ αὐτές. Ὅσο καί ἂν εἶναι βέβαιο ὅτι ὁ Bach παρήγαγε τή μορφή τῆς φούγκας στηριζόμενος σέ ὑποτυπώδεις μορφές τῶν προδρόμων του, ὅτι ἡ ἴδια εἶναι ὑποκειμενικό προϊόν του καί ὅτι κατὰ βάθος μετά τόν Bach ἡ φούγκα σίγησε ὡς μορφή, ἐντούτοις ἡ διαδικασία μέ τήν ὁποία τήν παρήγαγε ἦταν ὅπωςδήποτε καί ἀντικειμενικά καθορισμένα καί ἀφοροῦσε τήν ἀπομάκρυνση τῶν ὑποτυπωδῶν καί μῆ ἀνεπτυγμένων ἢ ἡμιτελῶν στοιχείων. Στά ἐπιτεύγματά του ὁ Bach ἔβγαλε τά ἀπαραίτητα συμπεράσματα ἀπό τίς ἀσυνέπειες καί ἀσυμφωνίες τῶν παλαιότερων μορφῶν τῆς canzona καί τοῦ ricercar, πού περίμεναν καί ἀπαιτοῦσαν τή μετεξέλιξη καί ὁλοκλήρωσή τους. Τά εἶδη διέπονται ἀπό τή διαλεκτική ὅσο καί τό εἰδικό-μερικό. Προϊόν τῆς ἱστορίας καί ἐφήμερα, ἔχουν παραταῦτα κάτι κοινό μέ τίς πλατωνικές ιδέες. Ὅσο πιο αὐθεντικά τά ἔργα, τόσο περισσότερο ἀκολουθοῦν μιά ἀντικειμενική ἀπαίτηση, τήν ἐσωτερική συμφωνία καί συνοχή τοῦ πράγματος, ἡ ὁποία εἶναι πάντοτε

γενική. Ἡ δύναμη τοῦ ὑποκειμένου συνίσταται στή μέθεξή του σέ αὐτή, ὄχι ἀπλῶς στήν ἐξωτερίκευσή του. Οἱ μορφές ὑπερίσχυαν ἔναντι τοῦ ὑποκειμένου ὥσπου ἡ ἐσωτερική συνοχή τῶν ἔργων ἔπαψε νά συμπίπτει μέ αὐτές. Τό ὑποκείμενο τίς ἔσπασε στό ὄνομα τῆς συνοχῆς καί λόγω ἀντικειμενικῶν ἀπαιτήσεων. Τό μεμονωμένο ἔργο δέν ἀνταποκρινόταν στίς ἀπαιτήσεις τῶν ἐκάστοτε εἰδῶν ὑποτασσόμενο σέ αὐτά, ἀλλά μέσω τῆς σύγκρουσης στήν ὁποία ἐπὶ μεγάλο διάστημα τὰ νομιμοποιοῦσε, στή συνέχεια τὰ παρήγαγε μέ δικές του δυνάμεις καί τελικά τὰ ἐξάλειψε. Ὅσο ἰδιαίτερο εἶναι τό ἔργο, τόσο πιο πιστά πραγματοποιεῖ τόν τύπο του: ἡ διαλεκτική θέση ὅτι τό εἰδικό-μερικό εἶναι τό γενικό ἔχει ὡς μοντέλο τῆς τῆς τέχνης. Ὁ Kant εἶναι ὁ πρῶτος πού τό ἀντιλήφθηκε καί ἀμέσως μείωσε τή σημασία του. Ἀπό τὴν ἄποψη τῆς τελεολογίας ὁ Λόγος στήν αἰσθητική εἶναι τό ὅλον, αὐτό πού ὁρίζει τὴν ταυτότητα. Τό ἔργο τέχνης γιὰ τόν Kant εἶναι κάτι καθαρὰ παραγόμενο καί ὡς τέτοιο δέν γνωρίζει τελικά τίποτε μὴ ταυτόσημο. Ἡ σκοπιμότητά του, πού γιὰ τὴν ὑπερβατική φιλοσοφία εἶναι ταμποῦ καθὼς δέν εἶναι προσιτή στό ὑποκείμενο τῆς συλλογιστικῆς γνώσης, στήν τέχνη γίνεται τρόπον τινά εὐχρησθη. Ἡ γενικότητα μέσα στό μερικό-εἰδικό περιγράφεται σάν νά ἦταν ἀντικείμενο μιᾶς προκαθορισμένης ἁρμονίας. Ὁ ρόλος τοῦ ἐγγυητῆ τῆς ἀνατίθεται στήν ἔννοια τῆς ἰδιοφυΐας· στήν πραγματικότητα δέν ἐξηγεῖται ρητά. Ἡ ἀτομοποίηση, μέ τὴν ἀπλή σημασία τοῦ ὅρου, ἀπομακρύνει κατ' ἀρχάς τὴν τέχνη ἀπὸ τό γενικό. Τό γεγονός ὅτι πρέπει νά ἀτομοποιεῖται χωρὶς καμμιὰ ἐγγύηση ἐπανόδου κάνει τὴν γενικότητα προβληματική· ὁ Kant τό γνώριζε. Ἄν θεωρηθεῖ χωρὶς ἄλλο δυνατὴ, ἀποτυγχάνει ἐξαρχῆς· ἂν πεταχθεῖ ἔξω γιὰ νά ξανακερδηθεῖ, δέν ὑπάρχει καμμιὰ ἐγγύηση ὅτι θά ἐπανέλθει· ἂν τό ἀτομοποιημένο δέν περάσει ἀφ' ἑαυτοῦ, χωρὶς ἓναν ἀπὸ μηχανῆς θεό, στό γενικό, τότε εἶναι χαμένη. Ὁ μόνος δρόμος πρὸς τὴν ἐπιτυχία πού ἀπομένει στὰ ἔργα τέχνης τὰ ὁδηγεῖ καί στὸν ὀλοένα αὐξανόμενο κίνδυνο ἀποτυχίας. Καθὼς ἡ προσφυγὴ τό δεδομένο γενικό τῶν εἰδῶν δέν ὠφελεῖ πιά, τό ριζικά ἀτομοποιημένο φθάνει πολὺ κοντὰ στό ὄριο νά γίνεи τυχαῖο καί ἀπόλυτα ἀδιάφορο, ἐνῶ δέν ὑπάρχει καμμιὰ μέση ὁδὸς συμβιβασμοῦ.

Στὴν ἀρχαιότητα ἡ ὄντολογικὴ ἀντίληψη τῆς τέχνης, στήν ὁποία ἀνάγεται ἡ σκοπιὰ τῆς αἰσθητικῆς τῶν εἰδῶν, συμπορευόταν μέ

έναν αισθητικό πραγματισμό κατά έναν τρόπο πού δύσκολα μπορούμε νά παρακολουθήσουμε σήμερα. Όπως ξέρουμε, ό Πλάτων αποτιμοῦσε τήν τέχνη μέ ζηλότυπο βλέμμα ανάλογα μέ τήν ὑποθετική πολιτική της ὠφελιμότητα. Ἡ ἀριστοτελική ἀντίληψη τῆς τέχνης ἦταν μιά αισθητική τῆς ἐπίδρασης, ἄν καί ἡ ἐπίδραση τῆς τέχνης ἦταν ἀστικά πεφωτισμένη καί ἐξανθρωπισμένη καθόσον ἀνιχνευόταν στίς ἀτομικές συγκινήσεις, κάτι πού συμβάδιζε μέ τίς τάσεις ιδιώτευσης τῶν ἐλληνιστικῶν χρόνων. Οἱ ἐπιδράσεις καί τῶν δύο εἰδῶν ὑπῆρξαν μᾶλλον καί τότε πλασματικές. Παραταῦτα ἡ συμμαχία τῆς αισθητικῆς τῶν εἰδῶν καί τοῦ πραγματισμοῦ δέν ἦταν τόσο παράλογη ὅσο φαίνεται μέ τήν πρώτη ματιά. Ὁ συμβατισμός^{80x} πού πολύ νωρίς ὑπέβασκε σέ κάθε ὄντολογία συμμορφωνόταν μέ τόν πραγματισμό, τόν γενικό προσανατολισμό πρός τή σκοπιμότητα καί τήν ὠφελιμότητα. Ἡ ἀρχή τῆς ἀτομοποίησης δέν ἀντιτίθεται μόνο στά εἶδη ὡς γενικότητα, ἀλλά καί στήν ὑποταγή τῆς τέχνης στήν ἐκάστοτε κυρίαρχη πρακτική. Ἡ ἀντιτιθέμενη στά εἶδη ἐστίαση τῆς προσοχῆς στό μεμονωμένο ἔργο ὁδηγεῖ στήν ἐγγενῆ του νομοτέλεια. Τά ἔργα γίνονται μονάδες· αὐτό τά ἀπομακρύνει ἀπό τήν πειθαρχική ἐπίδραση πού στρέφεται πρός τά ἔξω. Ὅταν ἡ πειθαρχία τῶν ἔργων, πού τά ἴδια ἀσκοῦσαν ἢ στήριζαν, γίνεται νομοτέλειά τους, τότε χάνουν τά ὠμά αὐταρχικά χαρακτηριστικά ἀπέναντι στούς ἀνθρώπους. Τό αὐταρχικό φρόνημα καί ἡ ἔμφαση στήν ὅσο γίνεται μεγαλύτερη καί ἀμιγέστερη καθαρότητα τῶν εἰδῶν εἶναι πλήρως συμβατές στάσεις. Μιά ἀκανόνιστη συγκεκριμένη μορφοποίηση εἶναι κηλιδωμένη καί ἀκάθαρτη γιά τήν αὐταρχική σκέψη· ἡ θεωρία στήν ὁποία στηρίχθηκε ἡ μελέτη γιά τήν *Αὐταρχική προσωπικότητα* ἀποκάλεσε αὐτό τό χαρακτηριστικό intolerance of ambiguity [ἔλλειψη ἀνοχῆς ἀπέναντι στήν ἀμφισημία], ἕνα γνώρισμα πού παρατηρεῖται σέ κάθε ἱεραρχικό σύστημα τῆς τέχνης καί τῆς κοινωνίας. Τό ἐρώτημα ἄν ἡ ἔννοια τοῦ πραγματισμοῦ μπορεῖ νά ἐφαρμοσθεῖ στήν ἀρχαιότητα χωρίς νά τήν παραμορφώνει παραμένει ἀσφαλῶς ἀνοιχτό. Ὡς διδασκαλία πού στηρίζεται στή μετρησιμότητα τῶν πνευματικῶν μορφωμάτων ὡς πρός τήν πραγματική ἐπίδρασή τους προϋποθέτει ἐκεῖνο τό ρῆγμα μεταξύ τοῦ ἔξω καί τοῦ μέσα, τοῦ ἀτόμου καί τῆς συλλογικότητας, πού μόνον ἀργά καί σταδιακά διέσχισε τήν ἀρχαιότητα, χωρίς νά τή διχάσει ποτέ τόσο τέλεια ὅσο τόν ἀστικό κόσμο· οἱ συλλογικοί κανόνες δέν εἶχαν

τήν ἴδια σημασία ὅπως στούς νεώτερους χρόνους. Καί ὁμως φαίνεται ὅτι σήμερα εἶναι πάλι μέγας ὁ πειρασμός γιά τήν ἱστοριοφιλοσοφική γεφύρωση τῶν διαφορῶν ἀνάμεσα σέ θεωρήματα πού ἀνήκουν σέ διαφορετικές ἐποχές, χωρίς νά λαμβάνεται ὑπόψη τό ἀμετάβλητο τῶν ἡγεμονικῶν τους χαρακτηριστικῶν. Τό γεγονός ὅτι οἱ κρίσεις τοῦ Πλάτωνα γιά τήν τέχνη εὐνοοῦσαν τήν κυριαρχία εἶναι ὀλοφάνερο καί μόνο μιά ὄντολογική ἰσχυρογνωμοσύνη θά μπορούσε νά τό ἐξαλείψει μέσω ἐρμηνειῶν διαβεβαιώνοντάς μας ὅτι ὅλα αὐτά ὁ Πλάτων τά ἐννοοῦσε ἐντελῶς διαφορετικά.

Ὁ προῖόν φιλοσοφικός νομιναλισμός κατέλυσε τίς γενικές ἐννοιες (universalia) προτοῦ προλάβει ἡ τέχνη νά παρατηρήσει ὅτι τά εἶδη της καί οἱ ἀξιώσεις της εἶναι ἀπλῶς τεχνητές καί ἐφήμερες συμβάσεις, στήν πραγματικότητα νεκροί τύποι. Ἡ αἰσθητική τῶν εἰδῶν ἐπέζησε καί μέσα στή νομιναλιστική ἐποχή διατηρώντας τή θέση της καί κατά τήν περίοδο τοῦ γερμανικοῦ ἰδεαλισμοῦ. Αὕτη τήν ἀντοχή δέν τήν ὀφείλει μόνο στό κῦρος τοῦ Ἀριστοτέλη. Ἕνας ἄλλος λόγος γι' αὐτόν τόν ἀναχρονισμό μπορεῖ νά εἶναι ἡ ἀντίληψη ὅτι ἡ τέχνη συνιστᾷ μιά ἰδιαίτερη ἀνορθολογική σφαῖρα στήν ὁποία φθάνει ὅ,τι ἀποβάλλεται ἀπό τήν ἐπικράτεια τῆς ἐπιστήμης· μιά ἀκόμη πιά πιθανή αἰτία εἶναι ὅτι ὁ θεωρητικός στοχασμός πίστευε πῶς μόνο μέ τή βοήθεια ἐννοιῶν πού ἀναφέρονται στά εἶδη μπορούσε νά ἀποφύγει τόν αἰσθητικό σχετικισμό, ὁ ὁποῖος σύμφωνα μέ τή διαλεκτική ἀντίληψη συνδέεται στενά μέ τή ριζική ἀτομοποίηση. Οἱ ἴδιοι οἱ συμβατικοί τύποι, ὡς ἀποδυναμωμένοι, ἐξακολουθοῦν νά γοητεύουν. Εἶναι τό τίμημα τῆς προσόδου. Φαίνονται σάν ὁμοιώματα τῆς αὐθεντικότητας, ἀπελπισμένα ἀπό τήν τέχνη, ἀλλά μή δεσμευτικά γι' αὕτη· τό γεγονός ὅτι δέν μπορεῖ κανεῖς νά τά πάρει σοβαρά γίνεται ἕνα ὑποκατάστατο μιᾶς ἀφθαστης ἰλαρότητας· σέ αὕτη καταφεύγει μέ τή θέλησή του τό αἰσθητικά παρακμάζον στοιχεῖο τοῦ παιγνιδιοῦ. Οἱ συμβατικοί τύποι ἔχουν χάσει τή λειτουργία τους καί παίζουν τόν ρόλο τῆς μάσκας. Οἱ μάσκες ὁμως συγκαταλέγονται μεταξύ τῶν προγόνων τῆς τέχνης· κάθε ἔργο μέ τήν παγίωσή του, τήν ἀντικειμενοποίηση πού τό κάνει ἔργο, θυμίζει κάτι ἀπό τή μάσκα. Ἀναφερόμενοι ὡς παράθεμα καί παραμορφωμένοι συμβατικοί τύποι εἶναι ἕνα εἶδος διαφωτισμοῦ, καθόσον ἐξιλεώνουν τίς μαγικές μάσκες μέ τήν ἐπαναφορά τους στό παιγνίδι, ἄν καί ἔχουν σχεδόν πάντοτε τήν τάση νά τίθενται καταφατικά

καί νά ἐνσωματώνουν τήν τέχνη στήν καταπιεστική τάση. Κατά τά ἄλλα οἱ συμβατικοί τύποι καί τά εἶδη δέν ἔκαναν μόνο τά θελήματα τῆς κοινωνίας· μερικοί, ὅπως ὁ κοινός τόπος τῆς ὑπηρέτριας πού παρουσιάζεται ὡς κυρία, ἀφέντρα, ἀντιπροσώπευαν μιᾷ ἐξέγερση, μολονότι ἀσφαλῶς ἀμβλυμένη. Συνολικά ἡ ἀπόσταση τῆς τέχνης ἀπό τόν ὠμό ἐμπειρικό κόσμο, μέ τήν ὁποία μεγάλωσε ἡ αὐτονομία της, δέν θά μποροῦσε νά εἶχε ἐπιτευχθεῖ χωρίς συμβατικούς κανόνες· κανέναν δέν ἔτεινε νά παρανοήσῃ τήν *commedia dell'arte* θεωρώντας τήν νατουραλιστική τέχνη. Ἄν καί μποροῦσε νά εὐδοκιμήσῃ μόνο σέ μιᾷ κοινωνία πού ἦταν ἀκόμη κλειστή, αὕτη ἡ κοινωνία προσέφερε τίς προϋποθέσεις ὑπό τίς ὁποῖες ἡ τέχνη ἐρχόταν σέ ἐκείνη τήν ἀντίθεση πρὸς τή ζωή στήν ὁποία κρυβόταν ἡ κοινωνική της ἀντίσταση. Τό ψεῦδος τῆς νιτσεϊκῆς υπεράσπισης τῶν συμβάσεων, πού προέρχονταν ἀπό τήν ἀμείωτη ἀντίσταση κατά τοῦ προϊόντος νομιναλισμοῦ καί ἀπό μιᾷ μνησικακία κατά τῆς προόδου στήν κατοχή τῶν αἰσθητικῶν ὑλικῶν, ἦταν ὅτι ὁ Nietzsche ἐννοοῦσε τίς συμβάσεις κατά λέξη, ὡς συμφωνία, δηλαδή ὡς κάτι τεχνητό καί αὐθαίρετο. Ἐπειδὴ παρέβλεπε τήν ἱστορική ἀναγκαιότητα πού ἦταν κατασταλαγμένη στίς συμβάσεις καί τίς θεωροῦσε καθαρὸ παιγνίδι, μποροῦσε τόσο νά τίς παίρνει ἀψήφιστα ὅσο καί νά τίς υπερασπίζεται μέ τή χειρονομία τοῦ πεισματάρη «τώρα ὅπωςδήποτε!». Αὐτό ἔρριξε τό δημιουργικό του πνεῦμα, πού ὑπερεῖχε σέ ἱκανότητα διαφοροποίησης ἔναντι ὅλων τῶν συγχρόνων του, στόν μαγικό κύκλο τῶν αἰσθητικῶν ἀντιδραστικῶν, ὥσπου τελικά δέν μποροῦσε νά διακρίνει τά διάφορα μορφολογικά ἐπίπεδα. Τό αἶτημα τῆς ἀτομοποίησης ἔχει τήν ἀρνητική ιδιότητα νά συμβάλλει στή μείωση τῆς αἰσθητικῆς ἀπόστασης καί ἔτσι νά συμμαχεῖ μέ τήν ὑφιστάμενη τάξη πραγμάτων· τό χυδαῖο στοιχεῖο πού ἐνοχλοῦσε δέν προσβάλλει μόνο τήν κοινωνική ἱεραρχία, ἀλλά ὑποβοηθεῖ καί τόν συμβιβασμό τῆς τέχνης μέ τήν ἀπειρόκαλη βαρβαρότητα. Καθὼς οἱ συμβατικοί τύποι ἔγιναν μορφολογικοὶ νόμοι τῶν ἔργων, τά σταθεροποίησαν ἐσωτερικά καί τά ἔκαναν ἀπρόθυμα νά μιμοῦνται τήν ἐξωτερική ζωή. Οἱ συμβάσεις περιέχουν κάτι ἐξωτερικό καί ἑτερογενές πρὸς τό ὑποκείμενο, ἀλλὰ τοῦ θυμίζοι καί τά ὅριά του, τό ἄφατο τοῦ τυχαίου του χαρακτήρα. Ὅσο πῖο ἰσχυρό γίνεται τό ὑποκείμενο καί, συμπληρωματικά, οἱ κατηγορίες τῆς κοινωνικῆς καί κατά προέκταση τῆς πνευματικῆς τάξης

χάνουν τή δεσμευτικότητά τους, τόσο πιο δύσκολη είναι ή επίτευξη ισορροπίας μεταξύ του υποκειμένου και των συμβάσεων. Στή διάλυση των συμβάσεων οδηγεί τό διευρυνόμενο χάσμα ανάμεσα στό μέσα και τό έξω. Ἄν τότε τό ἀποσχισμένο υποκείμενο θέσει ἀπό μόνο του, ἐλεύθερα, νέους συμβατικούς κανόνες, αὐτή ή ἀντίφραση τίς υποβιβάζει σέ ἀπλά ὀργανωτικά μέτρα: ὡς προϊόντα ἐπιλογῆς και ἐπιβαλλόμενα ἀπό ἔξω δέν προσφέρουν στό υποκείμενο αὐτό πού περιμένει ἀπό τούς συμβατικούς κανόνες. Ὅ,τι διακρίθηκε ἀργότερα ὡς ἰδιαίτερη ποιότητα τοῦ ἐκάστοτε ἔργου τέχνης, ὡς μοναδικό και ἀναντικατάστατο χαρακτηριστικό τους, και ἀπέκτησε σημασία, ἀντιπροσώπευε μιά ἀπόκλιση ἀπό τό εἶδος, ὥσπου μετατράπηκε σέ νέα ποιότητα· ή τελευταία διαμεσολαβεῖται ἀπό τό εἶδος. Τό γεγονός ὅτι τά γενικά στοιχεῖα εἶναι ἀπαραίτητα στήν τέχνη, ἐνῶ ή ἴδια ἐναντιώνεται σέ αὐτά, γίνεται κατανοητό μέσα ἀπό τήν ὁμοιότητά της μέ τή γλώσσα. Ἡ γλώσσα ἀντιτίθεται στίς ἰδιαιτερότητες και ὅμως ἀποσκοπεῖ στή διάσωσή τους. Ἡ ἰδιαιτερότητα διαμεσολαβεῖται ἀπό τή γενικότητα και μέσα στόν ἀστερισμό τῆς γενικότητας, ἀλλά ή γλώσσα δέν ἀπονέμει δικαιοσύνη στίς δικές της γενικές κατηγορίες παρὰ μόνον ὅταν δέν χρησιμοποιοῦνται αὐστηρά, μέ τήν ἐπίφραση ἐνός εἶναι καθ' ἑαυτό, ἀλλά συγκεντρώνονται ἀποκλειστικά στήν ἰδιαιτερότητα πού πρόκειται νά ἐκφρασθεῖ. Οἱ γενικές κατηγορίες τῆς γλώσσας ἀποκτοῦν τήν ἀλήθεια τους μέσω μιᾶς ἀντίδρομης πρὸς αὐτές διαδικασίας. «Κάθε σωτήρια, ἀκόμη και κάθε μή καταστρεπτική στόν πυρήνα της ἐπίδραση τοῦ γραπτοῦ λόγου στηρίζεται στό μυστικό του. Ὑπό ὅσες μορφές και ἂν ἀποδειχθεῖ ἀποτελεσματική ή γλώσσα, δέν τό πράττει μέ τή μετάδοση περιεχομένων, ἀλλά μέ τήν ἀποκάλυψη τοῦ κύρους της και τοῦ χαρακτήρα της. Και ἂν ἐδῶ παραβλέπω ἄλλες μορφές δραστηκῆς χρήσης τῆς γλώσσας –τόν ποιητικό και προφητικό λόγο–, συχνά ἔχω τήν ἐντύπωση ὅτι ή κρυστάλλινα καθαρή ἐξάλειψη τοῦ ἄφατου ἀπό τή γλώσσα εἶναι ή πιο ἀρμοστή και διαθέσιμη μορφή πού μᾶς ἐπιτρέπει νά δράσουμε μέσα στή γλώσσα και μέσω τῆς γλώσσας. Αὐτή ή ἐξάλειψη τοῦ ἄφατου νομίζω πῶς συμπίπτει ἀκριβῶς μέ τόν πραγματικά ἀντικειμενικό, τόν νηφάλιο τρόπο γραφῆς και ὑπαινίσσεται τή σχέση μεταξύ τῆς γνώσης και τῆς πράξης στό πλαίσιο τῆς γλωσσικῆς μαγείας. Ἡ δική μου ἰδέα γιά ἓνα ἀντικειμενικό-νηφάλιο και ταυτόχρονα ἐξαιρετικά

πολιτικό ὕφος γραπτοῦ λόγου εἶναι ὅτι πρέπει νά ὁδηγεῖ σέ αὐτό πού ὁ λόγος δέν μπορεῖ νά ἐκφράσει· μόνον ὅταν αὐτή ἡ σφαῖρα τῆς σιωπῆς ἀποκαλύπτει τήν ἄφατα καθαρή δύναμή της μπορεῖ αὐτό τό ὕφος νά ὑπερπηδήσει τοὺς μαγικούς σπινθῆρες ἀνάμεσα στόν λόγο καί τήν ἐνεργοποιητική πράξη, ὅπου βρίσκεται ἡ ἐνότητα αὐτῶν τῶν δύο ἐξίσου πραγματικῶν πόλων. Ὁ μόνος τρόπος ἐπίτευξης μιᾶς ἐπίδρασης εἶναι νά ἀπευθύνει κανεῖς ἐπίμονα τοὺς λόγους του στόν ἐσώτατο πυρήνα τῆς σιωπῆς. Δέν πιστεύω ὅτι ὁ λόγος βρίσκεται κάπου πιο μακριά ἀπό τό θεῖο ἀπότι ἡ “πραγματική” δράση· κατ’ αὐτά δέν μπορεῖ λοιπόν νά ὁδηγήσει στό θεῖο παρά μόνο μέσω τοῦ ἑαυτοῦ του καί τῆς ἴδιας του τῆς καθαρότητας. Ὅταν ὁ λόγος λαμβάνεται ὡς μέσον, ὑφίσταται ὑπερανάπτυξη». ⁸¹ Αὐτό πού ὁ Benjamin ἀποκαλεῖ ἐξάλειψη τοῦ ἄφατου δέν εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπό τή συγκέντρωση τῆς γλώσσας στό εἰδικό-μερικό, τήν παραίτηση ἀπό τή προσπάθεια νά θέσουμε τίς γενικές της κατηγορίες κατευθείαν ὡς μεταφυσική ἀλήθεια. Ἡ διαλεκτική ἔνταση ἀνάμεσα στήν ἀκραία ἀντικειμενιστική καί κατ’ αὐτά γενικοκρατική [ἀντινομιναλιστική] μεταφυσική τῆς γλώσσας καί σέ μιᾶ διατύπωση πού συμπύκνωση σχεδόν λέξη πρὸς λέξη μέ τήν περίφημη ρήση τοῦ Wittgenstein, ^{81α} ἡ ὁποία ἐξάλλου εἶδε τό φῶς τῆς δημοσιότητας μόλις πέντε χρόνια ἀργότερα καί ἦταν ἄγνωστη στόν Benjamin, μπορεῖ νά μεταφερθεῖ στήν τέχνη, ἀλλά μέ τή σημαντική προσθήκη ὅτι ἡ ὄντολογική ἐγκράτεια τῆς γλώσσας εἶναι ὁ μόνος τρόπος γιά νά ποῦμε παραταῦτα τό ἄφατο. Οἱ γενικές κατηγορίες στήν τέχνη ἔχουν τή μεγαλύτερη δύναμη ὅπου ἡ ἴδια πλησιάζει πιο πολύ τή γλώσσα, ὅταν λέει κάτι τό ὁποῖο, καθώς λέγεται, ὑπερβαίνει τό «ἐδῶ καί τώρα» του· ἀλλά μιᾶ τέτοια ὑπέρβαση μπορεῖ νά τήν ἐπιτύχει ἡ τέχνη μόνον ὅταν εἶναι προσανατολισμένη πρὸς τή ριζική ἀτομοποίηση, ὅταν δέν λέει τίποτε ἄλλο ἐκτός ἀπό ὅσα μπορεῖ νά πεῖ δυνάμει τῆς ἴδιας τῆς ἐπεξεργασίας ἐνός ἔργου τέχνης, μέσα ἀπό τήν ἐσωτερική διαδικασία του. Ἡ ὁμοιότητα τῆς τέχνης μέ τή γλώσσα εἶναι τό μιμητικό της στοιχεῖο· μπορεῖ νά μιλήσει γενικά μόνο μέ τήν εἰδική της παρόρμηση, μακριά ἀπό τό γενικό. Τό παράδοξο φαινόμενο, ὅτι ἡ τέχνη λέει κάτι καί ὅμως δέν τό λέει, ὀφείλεται στό γεγονός ὅτι τό μιμητικό της στοιχεῖο, μέσω τοῦ ὁποῖου τό λέει, ὡς σκοτεινό καί εἰδικό-μερικό, ταυτόχρονα ἀντιτίθεται στό λέγειν.

Οἱ συμβάσεις πού βρίσκονται σέ μιᾶ ἔστω ἀσταθῆ ἰσορροπία

μέ τό ὑποκείμενο ἀποκαλοῦνται τεχνοτροπία. Ἡ ἔννοιά της ἀναφέρεται τόσο στό εὐρύτερο στοιχεῖο μέσω τοῦ ὁποίου ἡ τέχνη γίνεται γλῶσσα –τό σύνολο ὅλων τῶν γλωσσικῶν πτυχῶν τῆς τέχνης εἶναι ἡ τεχνοτροπία της–, ὅσο καί στούς περιορισμούς πού κατά κάποιον τρόπο μπορούσαν ἀκόμη νά συμβιβασθοῦν μέ τήν ἀτομοποίηση. Γιά τήν πολυθρήνητη παρακμή τους εὐθύνονται οἱ ἴδιες οἱ τεχνοτροπίες, ἀφότου μιά τέτοια ἰσορροπία ἀποδείχθηκε ἀπατηλή εἰρήνη. Ἀξιοθρήνητο δέν εἶναι τό γεγονός ὅτι ἡ τέχνη παραιτήθηκε ἀπό τίς τεχνοτροπίες, ἀλλά ὅτι ὑπό τό κράτος τῆς αὐθεντίας της ἐφεύρισκε ψεύτικες τεχνοτροπίες· αὐτό εἶναι σέ τελική ἀνάλυση ἡ ἔλλειψη ὕφους πού διακρίνει τόν δέκατο ἔνατο αἰῶνα. Ἡ λύπη γιά τήν ἀπώλεια τῶν τεχνοτροπιῶν, πού συνήθως προδίδει ἀπλῶς ἀδυναμία ἀτομοποίησης, ὀφείλεται ἀντικειμενικά στό γεγονός ὅτι μετά τήν ἔκπτωση τῆς συλλογικῆς δεσμευτικότητας τῆς τέχνης, ἡ τή διάλυση τῆς φαινομενικότητάς της –διότι ἡ γενική ἰσχὺς τῆς τέχνης εἶχε πάντοτε ταξικό χαρακτήρα καί κατά συνέπεια ἦταν μερική–, τά ἔργα ἦταν τόσο φτωχά διαμορφωμένα ὅπως καί τά πρῶτα αὐτοκίνητα πού ξέφυγαν ἀπό τό πρότυπό τους, τά μόνιππα, ἡ οἱ πρῶτες φωτογραφίες ἀπό τό δικό τους, τίς προσωπογραφίες. Ὁ κληρονομημένος Κανόνας καταλύθηκε, τά ἔργα τέχνης δέν μπορούν νά εὐδοκιμήσουν ἐλεύθερα ὑπό τή συνεχή κοινωνική ἀνελευθερία, τά σημάδια τῆς ὁποίας εἶναι ἀποτυπωμένα πάνω τους, ἀκόμη καί ὅταν εἶναι τολμηρά. Στήν ἀπομίμηση μιᾶς τεχνοτροπίας ὅμως, ἓνα ἀπό τά βασικά αἰσθητικά φαινόμενα τοῦ δέκατου ἔνατου αἰῶνα, πρέπει νά ἀναζητηθεῖ ἓνά εἰδικό ἀστικό χαρακτηριστικό, ἡ ὑπόσχεση τῆς ἐλευθερίας καί ταυτόχρονα ἡ περικοπή της. Ὅλα φέρονται ὡς διαθέσιμα γιά μιά προσέγγιση, ἡ ὁποία ὅμως ἐπαναστρέφεται στήν ἀναπαραγωγή τῶν διαθέσιμων, πού στήν πραγματικότητα δέν εἶναι διαθέσιμα. Κατά βάθος ἡ ἀστική τέχνη, ἂν ληφθεῖ ὡς συνεπής στήν αὐτονομία της, δέν συμβιβάζεται μέ τήν προαστική ἰδέα τῆς τεχνοτροπίας· τό γεγονός ὅτι δέν ἐπέδειξε αὐτή τή συνέπεια ἐκφράζει τήν ἀντινομία τῆς ἴδιας τῆς ἀστικῆς ἐλευθερίας. Τό ἀποτέλεσμα εἶναι ἡ ἀπουσία ὕφους ἡ τεχνοτροπίας: δέν ἔχει ἀπομείνει κάτι στό ὁποῖο, σύμφωνα μέ τά λόγια τοῦ Brecht, θά μπορούσε κανείς νά στηριχθεῖ, ἀλλά ὑπό τήν πίεση τῆς ἀγορᾶς καί τήν ἀνάγκη προσαρμογῆς δέν ὑπάρχει οὔτε ἡ δυνατότητα τῆς ἐλεύθερης δημιουργίας αὐθεντικῶν ἔργων. Γιαυτό

ἀνακαλούνται ἀπό τήν ἀφάνεια τά ἤδη καταδικασμένα. Οἱ βικτωριανοῦ ρυθμοῦ σειρές κατοικιῶν πού παραμορφώνουν τή Βάδη (Baden) εἶναι παρωδίες ἐπαύλεων, ἀκόμη καί στίς φτωχογειτονίες. Ὅμως οἱ καταστροφές πού ἀποδίδονται στήν ἀκαλαίσθητη, τή χωρίς ὕψος ἡ τεχνοτροπία ἐποχή καί ἐπικρίνονται αἰσθητικά δέν εἶναι κἄν ἔκφραση ἑνός πνεύματος πού ἔρρεπε πρὸς τό κίτς, ἀλλά προϊόντα ἑνός ἐξωκαλλιτεχνικοῦ παράγοντα, τῆς ψευδοῦς ὀρθολογικότητος μιᾶς βιομηχανίας προσανατολισμένης πρὸς τό κέρδος. Ὅταν τό κεφάλαιο κινητοποιεῖ γιά τοὺς δικούς του σκοποὺς αὐτά πού θεωρεῖ ἀνορθολογικά στοιχεῖα τῆς τέχνης, καταστρέφει τήν ἴδια τήν τέχνη. Ἡ αἰσθητική ὀρθολογικότητα καί ἀνορθολογικότητα ἀκρωτηριάζονται ἐξίσου ἀπὸ τήν κατάρα τῆς κοινωνίας. Ἡ κριτική τῆς τεχνοτροπίας ἀπωθεῖται ἀπὸ τό μαχητικό-ρομαντικό ἰδανικό τῆς δεύτερης· μιὰ πιό συνεπὴς κριτική θά ἔπρεπε νά συμπεριλάβει ὁλόκληρη τήν παραδοσιακὴ τέχνη. Αὐθεντικοὶ καλλιτέχνες ὅπως ὁ Schönberg ἐπέκριναν δριμύτατα τήν ἔννοια τῆς τεχνοτροπίας· ἡ καταγγελία τῆς εἶναι ἓνα ἀπὸ τά κριτήρια τῆς ριζοσπαστικῆς αἰσθητικῆς νεωτερικότητος. Ἡ ἔννοια τῆς τεχνοτροπίας δέν μπόρεσε ποτέ νά συλλάβει ἀκριβῶς τήν ποιότητα τῶν ἔργων· ἐκεῖνα πού δίνουν τήν ἐντύπωση ὅτι ἀντιπροσωπεύουν πολὺ πιστὰ μιὰ τεχνοτροπία ἀναμετρήθηκαν μέ αὐτὴ ὥς τήν ἔσχατη συνέπεια. Τεχνοτροπία ἦταν γι' αὐτά ἡ ἐνότητα τεχνοτροπίας καί ἀναστολῆς τῆς τεχνοτροπίας. Κάθε ἔργο τέχνης εἶναι ἓνα δυναμικὸ πεδίο καί ὥς πρὸς τὴ σχέση του μέ τήν τεχνοτροπία, ἀκόμη καί στή μοντέρνα τέχνη, πίσω ἀπὸ τήν πλάτη τῆς ὁποίας, ἀκριβῶς ὅταν ἡ ἴδια ἀντιστεκόταν στήν ὑφολογικὴ βούληση, ὑπὸ τήν πίεση τῆς μορφοποίησης τά ἔργα συγκροτοῦσαν ἓνα εἶδος τεχνοτροπίας. Ὅσο πιό φιλόδοξα τά ἔργα, τόσο πιό ἀποφασιστικὴ εἶναι ἡ ἀντιπαράθεσή τους μέ τήν τεχνοτροπία, πού κάποτε φθάνει μέχρι τήν παραίτηση ἀπὸ τήν ἐπιτυχία, στήν ὁποία ἔτσι καί ἀλλιῶς μυρίζονται μιὰ τάση κατάφασης. Ὁ ἐκ τῶν ὑστέρων ἐκθειασμὸς τῆς τεχνοτροπίας ἦταν πάντως δυνατὸς μόνον ἐπειδὴ παρὰ τὸν κατασταλτικὸν τῆς χαρακτῆρα δέν ἐπιβαλλόταν ἀπλῶς ἀπὸ ἔξω στὰ ἔργα, ἀλλὰ, ὅπως προτιμοῦσε νά λέει ὁ Hegel ἀναφορικά μέ τήν ἀρχαιότητα, ἦταν ὥς ἓνα βαθμὸ οὐσιώδης. Ἐμπότιζε τό ἔργο τέχνης μέ ἓνα εἶδος ἀντικειμενικοῦ πνεύματος καί συχνά ἀνέδειξε ἀκόμη καί εἰδικές λεπτομέρειες προκαλώντας ἢ ἀπαιτώντας τή

διαμόρφωσή τους για την ολοκλήρωση ενός έργου. Σέ περιόδους κατά τίς όποιες τό αντικειμενικό πνεῦμα δέν ἦταν ἀπολύτως χειραγωγούμενο καί δέν διοικοῦσε ὀλοκληρωτικά τίς παλαιότερες αὐθόρμητες ιδέες, ἡ τεχνοτροπία εἶχε καί μιὰ εὐτυχῇ πλευρά. Συστατικό στοιχεῖο τῆς ὑποκειμενικῆς τέχνης τοῦ Beethoven ἦταν ἡ ἐντελῶς δυναμική μορφή τῆς σονάτας καί κατά συνέπεια ἡ τεχνοτροπία τῆς ὀψιμης ἀπολυταρχίας πού χαρακτήριζε τόν βιεννέζικο κλασικισμό, ἡ ὁποία μόνο μέ τόν Beethoven βρῆκε τόν ἑαυτό της, ἀφοῦ αὐτός τή διαμόρφωσε ὥς τήν τελευταία της λεπτομέρεια. Κάτι παρόμοιο δέν εἶναι πλέον δυνατό. Ἡ τεχνοτροπία ρευστοποιήθηκε. Μιὰ ὁμόφωνη ἀντίδραση κατά τῆς ρευστοποίησης προσφεύγει στήν ἔννοια τοῦ χάους, ἡ ὁποία πάντοτε προβάλλει ἀπλῶς πάνω στό ἔργο τήν ἀνικανότητά της νά παρακολουθήσει τήν ἰδιαίτερη λογική του. Μέ ἐκπληκτική κανονικότητα οἱ ὕβρεις κατά τῆς νεώτερης τέχνης συνδυάζονται μέ καθορίσιμη ἔλλειψη κατανόησης, συχνά μάλιστα καί τῶν πιό ἀπλῶς γνώσεων. Ἀμετάκλητα ἔχει ἀποκαλυφθεῖ ἡ ὑποχρεωτική ἰσχὺς τῶν τεχνοτροπιῶν ὥς ἀντανάκλαση τοῦ καταναγκαστικοῦ χαρακτήρα τῆς κοινωνίας, τόν ὁποῖο ἡ ἀνθρωπότητα, κατά διαλείμματα καί μέ τόν συνεχῇ κίνδυνο ἐπιδεινώσεων, προσπαθεῖ νά ἀποσείσει. Χωρίς τήν αντικειμενική δομή μιᾶς κλειστῆς καί κατά συνέπεια καταπιεστικῆς κοινωνίας δέν εἶναι νοητή ἡ ὑπαρξη μιᾶς ὑποχρεωτικῆς τεχνοτροπίας. Στά ἐπιμέρους ἔργα τέχνης ἡ ἔννοια τῆς τεχνοτροπίας μπορεῖ νά ἐφαρμοσθεῖ τό πολύ ὑπό τήν ἔννοια τοῦ συνόλου τῶν γλωσσικῶν του στοιχείων: τό ἔργο πού δέν ἐντάσσεται σέ καμμιά τεχνοτροπία πρέπει νά ἔχει τό δικό του ὕφος ἢ, ὅπως ἔλεγε ὁ A. Berg, τόν δικό του «τόνο». Καί εἶναι ἀδιαμφισβήτητο ὅτι τά πλήρως ἐπεξεργασμένα ἔργα τέχνης τῆς πρόσφατης περιόδου συγκλίνουν μεταξύ τους. Αὐτό πού ἡ ἀκαδημαϊκή ἱστοριογραφία ἀποκαλεῖ προσωπικό ὕφος βρίσκεται σέ ὑποχώρηση. Ὅταν προσπαθεῖ νά κρατηθεῖ στή ζωὴ ὡς διαμαρτυρία, ἔρχεται σχεδόν ἀναπόφευκτα σέ σύγκρουση μέ τήν ἐσωτερική νομοτέλεια τοῦ ἐπιμέρους ἔργου. Φαίνεται ὅτι μιὰ πλήρης ἄρνηση τοῦ ὕφους μετατρέπεται σέ ὕφος. Ἡ ἀνακάλυψη ὁμως κονφορμιστικῶν χαρακτηριστικῶν στόν ἀντικονφορρισμό⁸² ἔχει γίνει στό μεταξύ κοινός τόπος καί χρησιμεύει μόνο στόν κονφορρισμό ὅταν θέλει νά καθησυχάσει τή βεβαρημένη του συνείδηση ἀντλώντας ἓνα ἄλλοθι ἀπό τούς μή ὁμόφρονες.

Αυτό δέν μειώνει τή διαλεκτική τοῦ εἰδικοῦ-μερικοῦ πρὸς τό γενικό. Ὅταν στά νομιναλιστικά πρωτοπόρα ἔργα τέχνης ἐπανερχονται γενικά καί μερικές φορές συμβατικά στοιχεῖα, αὐτό δέν συνιστᾷ ἀμάρτημα, ἀλλὰ ὀφείλεται στόν γλωσσικό τους χαρακτήρα: αὐτός δημιουργεῖ σέ κάθε στάδιο, μέσα στή χωρίς παράθυρα μονάδα, ἓνα λεξιλόγιο. Λόγου χάρι ἡ ποίηση τοῦ ἐξπρεσσιονισμοῦ, ὅπως ἔδειξε ὁ Mautz,⁸³ κάνει χρήση ὀρισμένων συμβάσεων γιά ἀποχρώσεις πού διαπιστώνονται καί στό βιβλίο τοῦ Καντίνσκυ. Ἡ ἔκφραση, ἡ δορυμύτερη ἀντίθεση πρὸς τήν ἀφηρημένη γενικότητα, μπορεῖ, γιά νά εἶναι σέ θέση νά μιλήσει ὅπως προσιδιάζει στήν ἔννοιά της, νά ἔχει ἀνάγκη ἀπό τέτοιες συμβάσεις. Ἄν ἤθελε νά ἐμμείνει στό σημεῖο τῆς ἀπόλυτης παρόρμησης, δέν θά μπορούσε νά τήν κάνει νά μιλήσει μέσα ἀπό τό ἔργο τέχνης. Ὁ ἐξπρεσσιονισμός, σέ ἀντίθεση πρὸς τήν ἰδέα του, χρησιμοποιοῦσε σέ ὅλα τά αἰσθητικά του μέσα στοιχεῖα τύπου τεχνοτροπίας, ἀλλὰ αὐτό μόνο στούς ὑποδεέστερους ἐκπροσώπους του ἦταν μιά προσαρμογή στήν ἀγορά: στούς ἄλλους τέτοια στοιχεῖα προέκυπταν ἀπό τήν ἰδέα του. Γιά τήν πραγματοποίησή της αὕτη ἡ ἰδέα πρέπει νά υἱοθετήσῃ καί στοιχεῖα πού ξεπερνοῦν τό *τόδε τι*, ὅποτε παρεμποδίζει τήν πραγματοποίησή της.

Ἡ ἀπλοϊκή ἐμπιστοσύνη στήν ἀξία τῆς τεχνοτροπίας συμπορεύεται μέ τή μνησικακία κατὰ τῆς ἔννοιας τῆς προόδου στήν τέχνη. Ἐπιχειρήματα πού ἀνάγονται στή φιλοσοφία τοῦ πολιτισμοῦ, ἀγνοώντας πεισματικά τίς ἐνύπαρκτες τάσεις πού ὀδηγοῦν στόν καλλιτεχνικό ριζοσπαστισμό, ὑποστηρίζουν ἐπιδέξια ὅτι ἡ ἴδια ἡ ἔννοια τῆς προόδου εἶναι ξεπέρασμένη, ἓνα κακό κατάλοιπο τοῦ δέκατου ἑνατοῦ αἰῶνα. Αὐτό τοὺς προσδίδει μιά ἐπίφαση πνευματικῆς ὑπεροχῆς ἀπέναντι στόν τεχνολογικό ἐγκλωβισμό τῶν πρωτοποριακῶν καλλιτεχνῶν καί τοὺς ἐξασφαλίζει ἀρκετή δημαγωγική ἀπήχηση· παρέχουν τή διανοητική εὐλογία στόν διαδεδομένο ἀντιδιανοουμενισμό πού ἔχει ξεπέσει στό ἐπίπεδο τῆς πολιτιστικῆς βιομηχανίας, ἡ ὁποία τόν καλλιεργεῖ. Ὡστόσο ὁ ἰδεολογικός χαρακτήρας τέτοιων ἐπιδιώξεων δέν μᾶς ἀπαλλάσσει ἀπό τήν ὑποχρέωση νά στοχασθοῦμε πάνω στή σχέση τῆς τέχνης μέ τήν πρόοδο. Ἡ ἔννοια τῆς προόδου, ὅπως ἤξεραν ὁ Hegel καί ὁ Marx, δέν ἐφαρμόζεται τόσο αὐτούσια στήν τέχνη ὅπως στίς τεχνικές παραγωγικές δυνάμεις. Μέχρι τόν ἐσώτατο πυρήνα της ἡ

τέχνη ἐμπλέκεται στήν ιστορική δυναμική τῶν αὐξανόμενων ἀνταγωνισμῶν. Δέν ὑπάρχει στήν τέχνη μεγαλύτερη ἢ μικρότερη πρόοδος ἀπό ὅση πραγματοποιεῖται στήν κοινωνία. Ἡ αἰσθητική τοῦ Hegel πάσχει μεταξύ ἄλλων ἀπό τό γεγονός ὅτι, ὅπως ὁλόκληρο τό σύστημά του, πού ταλαντεύεται ἀνάμεσα σέ μιά σκέψη στηριζόμενη σέ ἀμετάβλητα μεγέθη καί ἕναν ἀχειραγώγητο διαλεκτικό στοχασμό, κατανόησε μέν τήν ιστορικότητα τῆς τέχνης ὡς «ξεδίπλωμα τῆς ἀλήθειας» ὅσο κανένας πρίν ἀπὸ αὐτόν, ἀλλά παραταῦτα διατήρησε τόν Κανόνα τῆς ἀρχαιότητας. Ἀντί νά μεταφέρει τή διαλεκτική μέσα στήν αἰσθητική πρόοδο ἀνέκοψε αὐτή τήν πρόοδο. Φθαρτή καί ἐφήμερη θεώρησε μᾶλλον τήν τέχνη παρὰ τά ὑποδειγματικά μορφώματά της. Ἀνυπολόγιστες ἦταν οἱ συνέπειες στίς κομμουνιστικές χῶρες ἑκατό χρόνια ἀργότερα: ἡ ἀντιδραστική τους θεωρία τῆς τέχνης τρέφεται ἀπὸ τόν ἐγγελιανό κλασικισμό, ἐνῶ δέν λείπει καί ἡ σχετική ἐνθάρρυνση ἀπὸ τή μεριά τοῦ Marx. Ἡ ἰδέα τοῦ Hegel ὅτι ἡ τέχνη ἀντιπροσώπευε κάποτε τή βαθμίδα ἐξέλιξης τοῦ πνεύματος, τώρα ὅμως ὄχι πιά, φανερώνει μιά ἐλπιδοφόρα ἐμπιστοσύνη στήν πραγματική πρόοδο στή συνείδηση τῆς ἐλευθερίας, ἡ ὁποία διαψεύσθηκε οἰκτρά. Ἄν εἶναι βάσιμο τό θεώρημα τοῦ Hegel, ὅτι ἡ τέχνη εἶναι συνείδηση δυσχερειῶν, τότε δέν εἶναι οὔτε ἡ τέχνη πεπαλαιωμένη. Στήν πραγματικότητα τό τέλος τῆς τέχνης πού εἶχε προβλέψει δέν ἐπῆλθε στά ἑκατόν πενήντα χρόνια ἀπὸ τότε. Κατά κανέναν τρόπο δέν πρόκειται γιά κάτι ἤδη καταδικασμένο πού ἀπλῶς διατηρεῖται στή ζωή· γιά τήν ἀξία τῶν πιό σημαντικῶν προϊόντων αὐτῆς τῆς ἐποχῆς, πόσο μᾶλλον γιά ἐκείνων πού ἔχουν στιγματισθεῖ ὡς παρακμιακά, δέν μπορεῖ κανεῖς νά συζητήσει μέ αὐτούς πού θέλουν νά τή μηδενίσουν ἐρχόμενοι ἀπὸ ἔξω, δηλαδή ἀπὸ κάτω. Ἀκόμη καί ὁ πιό ἀκραῖος ἀναγωγισμός στή συνείδηση τῶν δυσχερειῶν τῆς ἴδιας τῆς τέχνης, ἡ χειρονομία τῆς ἐπερχόμενης σιωπῆς καί ἐξαφάνισής της, ἐξακολουθεῖ νά κινεῖται τρόπον τινά σέ ἕνα διαφορικό. Ἐπειδή δέν ὑπάρχει ἀκόμη πρόοδος στόν κόσμο, ὑπάρχει στήν τέχνη· «il faut continuer» [πρέπει νά συνεχίσουμε]. Ἡ τέχνη παραμένει βέβαια διαπλεγμένη μέ αὐτό πού ὁ Hegel ἀποκαλεῖ παγκόσμιο πνεῦμα καί κατά συνέπεια εἶναι συνένοχη, ἀλλά ἀπὸ αὐτή τήν ἐνοχή θά μπορούσε νά γλυτώσει μόνον ἂν αὐτοκαταργηθεῖ· ἔτσι ὅμως θά εὐνοοῦσε ἀκόμη περισσότερο τή βουβή κυριαρχία καί θά ὑπέ-

κυπτε στή βαρβαρότητα. Έργα τέχνης πού θέλουν νά ἀπαλλαγοῦν ἀπό τήν ἐνοχή τους ἀποδυναμώνονται ὡς ἔργα τέχνης. Ἀπό τήν ἄλλη μεριά θά ἀναπαρῇγε κανεῖς ἐντελῶς μηχανικά τή μονόπλευρη κατεύθυνση τοῦ παγκόσμιου πνεύματος ἄν τό ἀνῆγε ἀπλῶς στήν ἐννοια τῆς κυριαρχίας. Έργα τέχνης πού σέ μερικές περιόδους μιᾶς ὄχι ἀπλῶς στιγμιαίας ἀπελευθέρωσης συναδελφώνονται μέ τό παγκόσμιο πνεῦμα ὀφείλουν σέ αὐτό τήν πνοή καί τή δροσερότητά τους, ὅλα ἐκεῖνα πού τούς ἐπιτρέπει νά ξεπερνοῦν τό μαγείρευμα τῶν πραγμάτων καί τό πάντοτε ἴδιο. Στό ὑποκείμενο πού σέ τέτοια ἔργα ἀνοίγει τά μάτια του ἀφυπνίζεται ἡ φύση καί ἀποκτᾷ συνείδηση τοῦ ἑαυτοῦ της καί τό ἴδιο τό ἱστορικό πνεῦμα ἔχει τή συμβολή του σέ αὐτή τήν ἀφύπνιση. Ὅσο καί ἄν κάθε πρόοδος τῆς τέχνης πρέπει νά ἐξετάζεται κατ' ἀντιπαράσταση μέ τήν ἐμπεριεχόμενη ἀλήθεια της καί ποτέ νά μή φετιχοποιεῖται, θά ἦταν ἐντούτοις πολύ πενιχρή ἡ διάκριση μεταξύ καλῆς καί κακῆς προόδου, ὅπου καλή θά ἦταν ἡ μετρημένη καί κακή ἡ ἀνεξέλεγκτη. Ἡ καταπιεσμένη φύση βρίσκει πιό καθαρή ἔκφραση στά ἔργα πού κατηγοροῦνται ὡς τεχνητά, ἐκεῖνα πού φθάνουν στά ὅρια ἀνάπτυξης τῶν τεχνικῶν παραγωγικῶν δυνάμεων, παρὰ στά λελογισμένα, πού παίρνουν τό μέρος τῆς φύσης, ἀλλά αὐτή ἡ στάση συμβιβάζεται μέ τήν ὑποταγή τῆς φύσης ὅπως καί ὁ φίλος τοῦ δάσους μέ τό κυνήγι. Τήν πρόοδο τῆς τέχνης δέν πρέπει οὔτε νά τή διακηρύσσουμε οὔτε νά τήν ἀρνούμαστε. Κανένα μεταγενέστερο ἔργο δέν θά μποροῦσε νά παραβληθεῖ μέ τά τελευταῖα κουαρτέτα τοῦ Beethoven ὡς πρὸς τό περιεχόμενο ἀλήθειας, ἀλλά καί κανένα δέν θά μποροῦσε νά ξαναπάρει τήν ἴδια θέση ὅσον ἀφορᾷ τό ὑλικό, τό πνεῦμα καί τήν τεχνική τους, ἀκόμη καί ἄν ἐπρόκειτο γιά τόν πιό προικισμένο συνθέτη.

Ἡ δυσκολία προκειμένου νά ἐκφέρει κανεῖς γενικές κρίσεις γιά τήν πρόοδο τῆς τέχνης σχετίζεται μέ τή δομή τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης, πού εἶναι ἀνομοιογενής. Στήν ἱστορία τῆς τέχνης σχηματίζονται τό πολύ διαδοχικές-συνεχεῖς σειρές, πού ἀργότερα, συχνά ὑπό τήν κοινωνική πίεση, ἡ ὁποία μπορεῖ νά ζητεῖ τήν προσαρμογή, διακόπτονται. Οἱ συνεχεῖς καλλιτεχνικές ἐξελίξεις ἀπαιτοῦσαν μέχρι σήμερα σχετικά σταθερές κοινωνικές συνθῆκες. Ἡ συνεχῆς καλλιέργεια ἑνός εἶδους ἦταν παράλληλη μέ τήν κοινωνική συνέχεια καί ὁμοιογένεια· ἴσως μπορεῖ νά ὑποθέσει κανεῖς ὅτι στή συ-

μπεριφορά του ιταλικού κοινού απέναντι στην όπερα, από τους Ναπολιτάνους μέχρι τον Verdi, ίσως μέχρι τον Puccini, δεν άλλαξαν πολλά πράγματα. Μιά παρόμοια συνέχεια στην καλλιέργεια ενός είδους, που χαρακτηρίζεται από μία σχετικά συνεπή ανάπτυξη των μέσων και των απαγορεύσεων, θά μπορούσε ίσως να διαπιστωθεί στην πολυφωνική μουσική του 19ου αιώνα. Η αντίστοιχη μεταξύ ενιαίων κοινωνικών δομών δείχνει τα στενά όρια της ιστορίας ενός είδους· όταν εμφανίζονται απότομες μεταβολές στην κοινωνική δομή, όπως είναι οι αξιώσεις μιας ενδυναμωμένης αστικής τάξης ως κοινού, μεταβάλλονται επίσης απότομα τα είδη και οι υφολογικοί τύποι. Η μουσική του 19ου αιώνα, που στην αρχή ήταν πρωτόγονη ή επαναστροφική, εκτόπισε την πολύ ανεπτυγμένη πολυφωνική μουσική των Κάτω Χωρών και της Ιταλίας, ή οποία μετά τον θάνατο του Bach, στον οποίο οφείλεται ή ανθηρή αναβίωσή της παραγκωνίσθηκε εντελώς επί δεκαετίες. Μόνο κατά διαλείμματα μπορεί να γίνεται λόγος για μία μετάβαση από ένα έργο σε άλλο. Αλλιώς ο αυθορμητισμός, ή παρόρμηση προς τό ακόμη ασύλληπτο, χωρίς την οποία ή τέχνη είναι αδιανόητη, δεν θά είχε περιθώρια ανάπτυξης, ή ιστορία της τέχνης θά ήταν πλήρως προκαθορισμένη σαν μία μηχανική διαδικασία. Αυτό αφορά ακόμη και την παραγωγή των μεμονωμένων σημαντικών καλλιτεχνών· ή πορεία τους είναι συχνά διακεκομμένη· αυτή ή ασυνέχεια δεν παρατηρείται μόνο στις δήθεν πρωτεϊκές φύσεις, που αναζητούν στηρίγματα τότε στο ένα και τότε στο άλλο μοντέλο, αλλά και στους πιο εκλεκτικούς καλλιτέχνες. Μερικές φορές παράγουν έργα διαμετρικά αντίθετα προς τα προηγούμενα, είτε επειδή πιστεύουν ότι έχουν εξαντληθεί οι δυνατότητες ενός τύπου που καλλιεργούσαν, είτε προλαμβάνοντας τον κίνδυνο της κατήλωσης και της επανάληψης. Η παραγωγή μερικών καλλιτεχνών δίνει την εντύπωση ότι κάθε νεώτερο έργο έρχεται να αναπληρώσει τα κενά που κατ' ανάγκη άφησαν τα προηγούμενα, καθώς ή αντικειμενοποίηση τους δεν μπορούσε παρά να συνεπάγεται και περιορισμούς. Κανένα μεμονωμένο έργο δεν είναι αυτό που εξαίρει ή παραδοσιακή ιδεαλιστική αίσθητική, μία ολότητα. Κάθε έργο τέχνης είναι τόσο ανεπαρκές όσο και μή πλήρες, ένα απόσπασμα των δυνατοτήτων του· αυτό εμποδίζει την άμεση συνέχειά του, αν παραβλέψουμε λόγου χάρη μερικές σειρές, προπάντων στη ζωγραφική,

ὅπου οἱ καλλιτέχνες δοκιμάζουν τίς διάφορες δυνατότητες ἀνάπτυξης μιᾶς ἰδέας. Ἀλλά αὐτή ἡ ἀσυνεχὴς δομὴ δὲν εἶναι οὔτε αἰτιωδῶς ἀναγκαία οὔτε ἀσφαλῶς τυχαία ἢ παράταιρη. Ἐνῶ δὲν ὑπάρχει μετάβαση ἀπὸ τὸ ἓνα ἔργο στοῦ ἄλλο, ἡ ἀλληλοδιαδοχὴ τῶν ἔργων ὑπόκειται στὴν ἐνότητα τοῦ προβλήματος. Ἡ πρόοδος, ἡ ἄρνηση τῶν προηγούμενων μέσω νέων προσεγγίσεων, γίνεται στὸ πλαίσιο αὐτῆς τῆς ἐνότητας. Τὰ προβλήματα ποὺ δὲν λύθηκαν ἀπὸ τὰ προηγούμενα ἔργα ἢ ἀνέκυψαν μέσα ἀπὸ τίς λύσεις ποὺ δόθηκαν σὲ ἐκεῖνα περιμένουν τώρα νὰ μελετηθοῦν, καὶ αὐτὸ ἐπιβάλλει μερικές φορές μιὰ ρήξη. Καὶ ὅμως οὔτε ἡ ἐνότητα τοῦ προβλήματος εἶναι μιὰ μόνιμη δομὴ στὴν ἱστορία τῆς τέχνης. Μερικὰ προβλήματα ξεχνιοῦνται, ἐνῶ ἀναπτύσσονται ἱστορικές ἀντιθέσεις ποὺ δὲν αἱρουν-διαφυλάσσουν μιὰ προηγούμενη θέση. Ἡ ὄντογενετική μελέτη φωτίζει τὴ φυλογενετική ἐξέλιξη καὶ μᾶς διδάσκει πόσο λίγο συνεχὴς εἶναι ἡ πρόοδος στὴν τέχνη. Σπάνια οἱ καινοτόμοι κατέχουν τὸ παλαιότερο καλύτερα ἀπὸ τοὺς προκατόχους τους, συνήθως λιγότερο καλά. Δὲν ὑπάρχει αἰσθητική πρόοδος χωρὶς ξέχασμα, κατὰ συνέπεια οὔτε χωρὶς καμμιὰ ἐπαναστροφή, χωρὶς πισωγύρισμα. Ὁ Brecht ἔκανε τὸ ξέχασμα πρόγραμμά του, ὁρμώμενος ἀπὸ μιὰ κριτικὴ τοῦ πολιτισμοῦ ἡ ὁποία ἔχει λόγους νὰ ὑποπτεύεται ὅτι ἡ πνευματικὴ παράδοση εἶναι μιὰ χρυσή ἀλυσίδα τῆς ἰδεολογίας. Οἱ φάσεις τοῦ ξεχάσματος καί, συμπληρωματικά, τῆς ἐπανεμφάνισης πραγμάτων στὰ ὁποῖα εἶχε ἐπιβληθεῖ ταμποῦ, ὅπως ἡ διδακτικὴ ποίηση στὸν Brecht, δὲν ἀναφέρονται προφανῶς τόσο πολὺ σὲ μεμονωμένα ἔργα ὅσο σὲ εἶδη· τέτοιο εἶναι καὶ τὸ ταμποῦ ποὺ βαραίνει σήμερα τὴν ὑποκειμενική, προπάντων τὴν ἐρωτικὴ λυρική ποίηση, ποὺ ἄλλοτε ἦταν ἔκφραση χειραφέτησης. Γενικά ἡ συνέχεια μπορεῖ νὰ κατασκευασθεῖ μόνον ἀπὸ πολὺ μεγάλη ἀπόσταση. Ἡ ἱστορία τῆς τέχνης γνωρίζει μᾶλλον κομβικὰ σημεῖα. Ἐνῶ μπορούμε ἀσφαλῶς νὰ μιλοῦμε γιὰ τὴ μερική ἱστορία ἐνός εἶδους –τῆς τοπιογραφίας, τῆς προσωπογραφίας, τῆς ὄπερας–, δὲν πρέπει ἐντούτοις νὰ τὴν παραφορτώνουμε. Χτυπητὸ παράδειγμα τέτοιου εἶδους εἶναι ἡ πρακτικὴ τῆς παρωδίας καὶ τῆς Kontrafaktur^{83a} στὴν παλαιότερη μουσική. Ἀληθινὰ προοδεύουσα στὸ ἔργο τοῦ Bach εἶναι ἡ τεχνικὴ του, ἡ ὑφή καὶ ἡ πυκνότητά τῆς σύνθεσης, καὶ μάλιστα εἶναι πιὸ οὐσιώδης ἀπὸ τὸν κοσμικὸ ἢ θρησκευτικὸ, τὸν φωνητικὸ ἢ ὀργανικὸ χαρακτήρα ἐνός ἔργου. Κατ’

αὐτά ὁ νομιναλισμός ἔχει μιά ἀναδρομική ἐπίδραση στή γνώση τῆς παλαιότερης τέχνης. Ἡ ἀδυναμία νά κατασκευασθεῖ μιά ἱστορία τῆς τέχνης μέ μονόπλευρη κατεύθυνση καί οἱ μοιραῖοι ἰσχυρισμοί ὅτι ὑπάρχει ἢ δέν ὑπάρχει πρόοδος ἀπορρέουν ἀπό τόν διπλό χαρακτήρα τῆς τέχνης, ἡ ὁποία εἶναι αὐτόνομη, ἂν καί ἡ αὐτονομία της καθορίζεται κοινωνικά, καί ταυτόχρονα κοινωνική. Ὅταν ὁ κοινωνικός χαρακτήρας τῆς τέχνης ὑπερισχύει ἔναντι τοῦ αὐτόνομου, ὅταν ἡ ἐσωτερική της δομή ἔρχεται σέ ὀλοφάνερη ἀντίθεση πρὸς τίς κοινωνικές συνθήκες, θύμα εἶναι ἡ αὐτονομία καί, μαζί μέ αὐτή, ἡ συνέχεια· μιά ἀπό τίς ἀδυναμίες τῆς ἱστορίας τοῦ πνεύματος εἶναι ὅτι μέ τόν ἰδεαλιστικό της προσανατολισμό ἀγνοεῖ αὐτή τήν κατάσταση πραγμάτων. Ὅταν διακόπτεται ἡ συνέχεια, συνήθως οἱ παραγωγικές σχέσεις ἐπικρατοῦν σέ βάρος τῶν παραγωγικῶν δυνάμεων· δέν ὑπάρχει λόγος νά συμμετέχει κανεὶς σέ ἕναν τέτοιο κοινωνικό θρίαμβο. Ἡ τέχνη διαμεσολαβεῖται ἀπό τό ὅλον τῆς κοινωνίας, δηλαδή ἀπό τήν ἐκάστοτε κυρίαρχη δομή. Ἡ ἱστορία της δέν εἶναι μιά σειρά ἐπιμέρους αἰτιωδῶν σχέσεων. Δέν ὑπάρχουν μονοσήμαντες ἀναγκαιότητες πού θά μπορούσαν νά ὀδηγοῦν ἀπό τό ἕνα φαινόμενο στό ἄλλο. Γιά ἀναγκαιότητα μποροῦμε νά μιλοῦμε ἀπλῶς ἀναφορικά μέ τή συνολική κοινωνική τάση καί ὄχι ὡς πρὸς τίς ἐπιμέρους ἐκδηλώσεις τῆς τέχνης. Ἡ συνεκτική κατασκευή τῆς ἱστορίας της ἀπό τά πάνω εἶναι ἐξίσου ἐσφαλμένη ὅπως καί ἡ πίστη στήν ἰδιοφυῆ μοναδικότητα τῶν ἐπιμέρους ἔργων, πού τά κάνει ἀσύμμετρα καί τά ἀπομακρύνει ἀπό τό βασίλειο τῆς ἀναγκαιότητας. Δέν μπορεῖ νά σχεδιασθεῖ μιά θεωρία τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης ἀπαλλαγμένη ἀπό ἀντιφάσεις: ἡ ἴδια ἡ οὐσία τῆς ἱστορίας της εἶναι ἀντιφατική.

Δέν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι τά ἱστορικά ὑλικά καί ἡ ἀσφαλής κατοχή τους, ἡ τεχνική, προχωροῦν· τά πιό ἀπτά παραδείγματα εἶναι οἱ διάφορες ἐφευρέσεις ὅπως ἡ προοπτική στή ζωγραφική ἢ ἡ πολυφωνία στή μουσική. Ἀδιαμφισβήτητη εἶναι ἐπίσης ἡ πρόοδος μέσα στό πλαίσιο ἤδη καθιερωμένων τεχνικῶν, ἡ συνεπής τους ἀνάπτυξη, ὅπως λόγου χάρη ἡ διαφοροποίηση τῆς ἁρμονικῆς συνείδησης ἀπό τήν ἐποχή τοῦ συνεχοῦς μπάσου μέχρι τό κατώφλι τῆς νεώτερης μουσικῆς ἢ ἡ μετάβαση ἀπό τόν ἱμπρεσιονισμό στή στικτογραφία.^{83β} Ὅμως μιά τέτοια προφανής πρόοδος δέν σημαίνει ὅπωςδήποτε μιά ποιοτική πρόοδο. Πρέπει νά εἶναι κανεὶς τυ-

φλός για να μὴν παραδεχθεῖ τὸν ἐμπλουτισμὸ τῶν μέσων πού σημειώθηκε στὴ ζωγραφικὴ ἀπὸ τὸν Giotto καὶ τὸν Cimabue μέχρι τὸν Piero della Francesca· ἀλλὰ μόνον ἓνας σχολαστικὸς δάσκαλος θὰ μπορούσε νὰ συμπεράνει ἀπὸ αὐτό ὅτι οἱ πίνακες τοῦ τελευταίου εἶναι καλύτεροι ἀπὸ τὶς νωπογραφίες τῆς Ἀσίζης. Ἐνῶ γιὰ ἓνα μεμονωμένο ἔργο εἶναι δυνατόν νὰ θέσουμε τὸ ἐρώτημα σχετικὰ μέ τὴν ποιότητα καὶ νὰ ἐκφέρουμε μιὰ κρίση, κάτι πού ὑπονοεῖ καὶ συγκριτικὲς σχέσεις μεταξύ διάφορων ἔργων, ἡ σύγκριση δὲν μπορεῖ νὰ ἔχει τὴ μορφή «καλύτερο ἀπὸ», διότι τέτοιες κρίσεις τείνουν νὰ λάβουν ἓναν σχολαστικὸ χαρακτήρα ξένον πρὸς τὴν τέχνη: τέτοιου εἶδους διαμάχες μπορούν νὰ ἐκφυλισθοῦν σὲ φλυαρίες τῶν «μορφωμένων». Ὅσο καὶ ἂν τὰ ἔργα τέχνης διαφέρουν τὸ ἓνα ἀπὸ τὸ ἄλλο ποιοτικά, παραμένουν ἐντούτοις ἀσύμμετρα, κάθε ἔργο εἶναι μοναδικό. Μεταξύ τους ἐπικοινωνοῦν μόνον ἀντιθετικά: «ἓνα ἔργο εἶναι ὁ θανάσιμος ἐχθρὸς τοῦ ἄλλου». Συγκρίσιμα γίνονται μόνο μέ τὴν ἐξόντωσή τους, ὅταν μέ τὴ ζωὴ τους ἀποδεικνύουν τὸν θνητὸ τους χαρακτήρα. Εἶναι δύσκολο ἂν ὄχι ἀδύνατο, καὶ ὅπωςδήποτε τὸ πολὺ μόνο κατὰ περίπτωσιν, νὰ ἐξακριβωθεῖ ποιά ἀρχαῖκά καὶ πρωτόγονα γνωρίσματα ὀφείλονται στὴν τεχνικὴ καὶ ποιά προκύπτουν ἀπὸ τὴν ἀντικειμενικὴ ἰδέα τοῦ πράγματος· ὁ διαχωρισμὸς δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ εἶναι αὐθαίρετος. Ἀκόμη καὶ μερικὰ λάθη μπορούν νὰ ἀποβοῦν εὐγλωττα, ἐνῶ διάφορα χαρίσματα στό ἱστορικό τους ξεδίπλωμα μειώνουν τὸ περιεχόμενο ἀλήθειας. Τέτοιες ἀντινομίες χαρακτηρίζουν τὴν ἱστορία τῆς τέχνης. Ἡ ὑποδόρια δομὴ τῶν πιὸ σημαντικῶν ὀρχηστρικῶν ἔργων τοῦ Bach δὲν μπορεῖ ἀσφαλῶς νὰ βγεῖ στὴν ἐπιφάνεια παρὰ μόνο μέ τὴ βοήθεια μιᾶς ὀρχηστικῆς ποικιλίας χρωμάτων πού ὁ ἴδιος δὲν εἶχε στὴ διάθεσή του. Θὰ ἦταν ὅμως μωρία νὰ εὐχόταν κανεὶς νὰ εἶχαν καὶ οἱ μεσαιωνικοὶ πίνακες τὸ πλεονέκτημα τῆς προοπτικῆς, διότι αὐτό θὰ τοὺς στεροῦσε τὴν ἰδιαίτερη ἔκφραση πού τὰ διακρίνει. — Οἱ πρόοδοι μπορούν νὰ ξεπεραστοῦν ἀπὸ τὴν πρόοδο. Ἡ μειωμένη σημασία τῆς προοπτικῆς, καὶ τελικὰ ἡ ἐξαφάνισή της ἀπὸ τὴ νεώτερη ζωγραφικὴ, δημιουργεῖ ἀντιστοιχίες μέ τὴ ζωγραφικὴ πρὶν ἀπὸ τὴν προοπτικὴ, οἱ ὁποῖες ἀνεβάζουν τὴν ἀξία τῆς παλαιότερης ζωγραφικῆς σὲ βάρος ἐκείνης πού μεσολάβησε. Ἄν ὅμως ζητήσῃ κανεὶς τὴ χρῆσιν πιὸ πρωτόγονων καὶ ξεπερασμένων τεχνικῶν γιὰ τὸ παρόν, ἂν στιγματίσῃ καὶ ἀνακαλέσῃ τὴν πρόοδο τῆς σημε-

ρινῆς παραγωγῆς στήν κατοχή τῶν ὑλικῶν, αὐτές οἱ ἀντιστοιχίες λαμβάνουν ἕναν ἀπειρόκαλο χαρακτήρα. Ἀκόμη καί ἡ προοδευτική κατοχή τῶν ὑλικῶν πληρώνεται μερικές φορές μέ ἀπώλειες στήν κατοχή τῶν ὑλικῶν. Μιά στενότερη γνωριμία μέ ἑξωτικές μουσικές, πού ἄλλοτε ἀπορρίπτονταν ὡς πρωτόγονες, συνηγορεῖ ὑπέρ τῆς ἄποψης ὅτι ἡ πολυφωνία καί ἡ ὀρθολογική ὁργάνωση τῆς δυτικῆς μουσικῆς —δύο χαρακτηριστικά ἀλληλένδετα καί ἀδιαχώριστα—, πού ἀποκάλυψαν ὅλον τόν πλοῦτο καί ὅλο τό βάθος της, ἄμβλυναν τήν ἱκανότητα διαφοροποίησης, μία εὐαισθησία πού ζεῖ στίς ἐλάχιστες ρυθμικές καί μελωδικές ἀποκλίσεις τῆς μονωδίας. Προϋπόθεση γι' αὐτή τή διαφοροποίηση ἦταν προφανῶς ἡ ἀκαμψία καί ὁ μονότονος γιά εὐρωπαϊκά αὐτιά χαρακτήρας τῶν ἑξωτικῶν μουσικῶν. Ἡ πίεση πού ἀσκοῦσε ἡ ἱεροτελεστία ἐνίσχυσε τήν ἱκανότητα διαφοροποίησης μέσα στή μικρή περιοχὴ ὅπου ἦταν ἀνεκτή, ἐνῶ ἡ εὐρωπαϊκὴ μουσική, κάτω ἀπὸ πιό μικρὴ πίεση, δέν χρειαζόταν τόσο πολὺ τέτοιους διορθωτικούς παράγοντες. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά ἡ δυτικὴ μουσικὴ εἶναι ἡ μόνη ἀσφαλῶς πού ἀπέκτησε πλήρη αὐτονομία, τό καθεστῶς τῆς τέχνης, καί ἡ ἐνύπαρκτη συνείδησή της δέν μπορεῖ νά βγαίνει κατὰ βούληση ἀπὸ τό πλαίσιό της καί νά ἐπεκτείνεται. Μιά πιό ἐκλεπτυσμένη ἱκανότητα διαφοροποίησης, ὅ,τι καί ἂν ἀφορᾷ, συνιστᾷ χωρὶς ἀμφιβολία ἕνα εἶδος αἰσθητικῆς κατοχῆς ὑλικῶν καί συνδέεται στενά μέ τὴν ἐκπνευμάτιση. Εἶναι τό ὑποκειμενικὸ ἀντίστοιχο τῆς ἀντικειμενικῆς κατοχῆς τοῦ ὑλικοῦ, ἡ ἱκανότητα ἀνίχνευσης τῶν ἀντικειμενικῶν δυνατοτήτων. Ἔτσι ἡ τέχνη μπορεῖ πιό ἐλεύθερα νά ἐκπληρώσει τὴν ἐγγενῆ ἀποστολή της, νά διαμαρτυρηθεῖ κατὰ τῆς ἰδίας τῆς κατοχῆς τῶν ὑλικῶν. Τό «ἐκούσιο στό ἀκούσιο» εἶναι ἕνας παράδοξος τύπος μιᾶς ἐφικτῆς λύσης τῆς ἀντινομίας πού χαρακτηρίζει τὴν αἰσθητικὴ κυριαρχία. Ἡ κατοχή τῶν ὑλικῶν ἐμπεριέχει τὴν ἐκπνευμάτιση, ἡ ὁποία βέβαια ἀπειλεῖται ἐξαρχῆς καθὼς τό πνεῦμα θέλει νά αὐτονομηθεῖ ἀπὸ τό ἄλλο του. Τό κυριαρχικὸ αἰσθητικὸ πνεῦμα ἔχει τὴν τάση μᾶλλον νά ἐκφράζει τόν ἑαυτό του παρά νά κάνει τό πράγμα νά μιλήσει, ὅπως θά ἄρμοζε μόνο στήν πλήρη ἰδέα τῆς ἐκπνευμάτισης. Τό τίμημα τῆς προόδου ἐνυπάρχει στήν ἴδια τὴν πρόοδο. Ἡ πιό χαρακτηριστικὴ ἐνδειξη αὐτοῦ τοῦ τιμήματος, ἡ μειωμένη αὐθεντικότητα καί δεσμευτικότητα, ἡ ἐντεινόμενη αἰσθησι τοῦ τυχαίου, εἶναι ταυτόσημη μέ τὴν πρόοδο στήν κατοχή τῶν

ύλικων, νοούμενη ὡς ὀλοένα πληρέστερη ἐπεξεργασία τοῦ ἐκάστοτε ἔργου. Παραμένει ἀβέβαιο ἂν μιά τέτοια ἀπώλεια εἶναι πραγματική ἢ φαινομενική. Ἡ ἀπλοϊκή συνείδηση, ἀκόμη καί τοῦ μουσικοῦ, μπορεῖ νά νομίζει ὅτι ἓνα lied τῆς σειρᾶς *Winterreise* [Χειμωνιάτικο ταξίδι, τοῦ Schubert] εἶναι πιό αὐθεντικό ἀπό ἓνα τοῦ Anton Webern, ἐπειδή ἔχει τήν ἐντύπωση ὅτι τό πρῶτο ἀποκαλύπτει κάτι ἀντικειμενικό, ἐνῶ στό δεύτερο τό πνευματικό περιεχόμενο περιορίζεται ἀπλῶς στήν ὑποκειμενική ἐμπειρία. Ἀλλά αὕτη ἢ διάκριση εἶναι ἀμφίβολη. Σέ μορφώματα τοῦ ἐπιπέδου τοῦ Webern ἡ διαφοροποίηση, πού γιά τό ἀνεκπαίδευτο αὐτί βλάπτει τήν ἀντικειμενικότητα τοῦ πνευματικοῦ περιεχομένου, εἶναι ταυτόσημη μέ τήν προοδευτική ἱκανότητα τῶν συνθετῶν νά πλάθουν τό ἔργο ἀκριβέστερα, νά τό ἀπελευθερώσουν ἀπό σχηματικά ὑπολείμματα: αὐτό ἀκριβῶς εἶναι ἡ ἀντικειμενοποίηση. Ἡ βαθειά ἐμπειρία τῆς αὐθεντικῆς μοντέρνας τέχνης δέν ἔχει τήν αἴσθηση τοῦ τυχαίου, ἡ ὁποία προκαλεῖται ὅταν καί ἐνόσω αἰσθάνεται κανεῖς ὡς ἀναγκαία μιά γλώσσα πού δέν ἔχει διαλυθεῖ ἀπλῶς ἀπό τήν ὑποκειμενική ἀνάγκη ἔκφρασης, ἀλλά στή διαδικασία ἀντικειμενοποίησης, ἡ ὁποία περνάει μέσα ἀπό αὕτη. Τά ἴδια τά ἔργα τέχνης δέν παραμένουν ἀσφαλῶς ἀδιάφορα ἀπέναντι στόν μετασχηματισμό τῆς δεσμευτικότητάς τους σέ μονάδα. Ἄν φαίνονται ὅλο καί πιό ἀδιάφορα, αὐτό δέν ὀφείλεται ἀπλῶς στή μειωνόμενη κοινωνική ἐπίδρασή τους. Σύμφωνα μέ ὀρισμένες ἐνδείξεις τά ἔργα πού ἐμμένουν καθαρά στήν ἐγγενῆ δομή τους χάνουν ἓνα συστατικό τοῦ χαρακτήρα τους, τόν συντελεστή τριβῆς τους, καί ἔτσι γίνονται καί στήν ἐσωτερική δομή τους, αὐτά καθ' ἑαυτά, ὅλο καί πιό ἀδιάφορα. Τό γεγονός ὅμως ὅτι ἐντελῶς ἀφηρημένοι πίνακες μποροῦν νά ἀναρτῶνται σέ ἐπίσημες αἴθουσες χωρίς νά ἐνοχλοῦν δέν δικαιολογεῖ μιά παλινόρθωση τῆς παραστατικῆς ἀπεικόνισης, πού εἶναι ἀργίσι ἀνετη, ἀκόμη καί ἂν γιά τούς σκοπούς τῆς συμφιλίωσης μέ τό ἀντικείμενο ἐπιλέγεται ὁ Ché Guevara. Τελικά ὅμως ἡ πρόοδος δέν εἶναι μόνον ἡ αὐξανόμενη κατοχή τῶν ὑλικῶν καί ἡ προῖοῦσα ἐκπνευμάτιση, ἀλλά μιά πρόοδος τοῦ πνεύματος ὑπό τήν ἐγελιανή ἔννοια τῆς συνείδησης τῆς ἐλευθερίας του. Ἄν ὁ Beethoven κατεῖχε πιό καλά ἀπό τόν Bach τά ὑλικά του, αὐτό εἶναι ἓνα ἐρώτημα πού θά μπορούσε νά προκαλέσει ἀτελείωτες συζητήσεις· ὁ καθένας ἀπό τούς δύο δάμασε τό ὑλικό του τελειότερα σέ διαφορετικές κατευ-

θύνσεις. Τό ἐρώτημα ποιός ἀπό τούς δύο μπορεί νά τοποθετηθεῖ πιό ψηλά στήν ἱεραρχική κλίμακα εἶναι περιττό καί ἄσκοπο· δέν εἶναι ὁμως περιττή καί ἄσκοπη ἡ διαπίστωση ὅτι ἡ φωνή τῆς ὠριμότητας τοῦ ὑποκειμένου, ἡ χειραφέτηση ἀπό τόν μύθο καί ἡ συμφιλίωση μέ αὐτόν, δηλαδή τό περιεχόμενο ἀλήθειας, ἀναπτύχθηκαν περισσότερο στόν Beethoven παρά στόν Bach. Αὐτό τό κριτήριο εἶναι ἰσχυρότερο ἀπό ὅποιοδήποτε ἄλλο.

Ἡ αἰσθητική ὀνομασία γιά τήν κατοχή τῶν ὑλικῶν, ἡ τεχνική, μιά λέξη δανεισμένη ἀπό τούς ἀρχαίους, οἱ ὅποιοι κατέτασσαν τίς τέχνες στίς χειροτεχνικές δραστηριότητες, ἔλαβε τή σημερινή σημασία της μόλις στούς νεώτερους χρόνους. Φέρει τά χαρακτηριστικά μιᾶς ἐποχῆς στήν ὁποία ἡ μέθοδος φαινόταν αὐτόνομη καί ἀνεξάρτητα ἀπό τό πράγμα. Ὅλες οἱ καλλιτεχνικές διαδικασίες πού πλάθουν τό ὑλικό, καί καθοδηγοῦνται ἀπό αὐτό, ἀποτελοῦν ἀναδρομικά ἓνα κοινό τεχνολογικό πλαίσιο, ἀκόμη καί ὅσες δέν ἔχουν ἀποχωριθεῖ ἀκόμη ἀπό τή χειροτεχνική πρακτική τῆς μεσαιωνικῆς παραγωγῆς ἀγαθῶν, μέ τήν ὁποία ἡ τέχνη, ἀντιστεκόμενη στήν ἐνσωμάτωσή της στόν καπιταλισμό, δέν διέκοψε ἐντελῶς τήν ἐπαφή της. Τό κατώφλι μεταξύ χειροτεχνίας καί τεχνικῆς μέσα στήν τέχνη δέν εἶναι, ὅπως στήν ὑλική παραγωγή, ἡ αὐστηρή ποσοτικοποίηση τῶν παραγωγικῶν διαδικασιῶν, πού θά ἦταν ἀσυμβίβαστη μέ τόν ποιοτικό στόχο (Telos), οὔτε ἡ εἰσαγωγή μηχανῶν, ἀλλά τό γεγονός ὅτι ἡ καλλιτεχνική συνείδηση κατέχει καί χρησιμοποιεῖ σέ μεγάλο βαθμό ἐλεύθερα τά μέσα, σέ ἀντίθεση πρός τήν παραδοσιοκρατία, ὑπό τό κάλυμμα τῆς ὁποίας ὠρίμασε ἡ δυνατότητα ἐλεύθερης διάθεσης τῶν μέσων. Ὅσον ἀφορᾷ τό πνευματικό περιεχόμενο ἡ τεχνική πλευρά εἶναι ἀπλῶς μιά μεταξύ πολλῶν ἄλλων· κανένα ἔργο τέχνης δέν εἶναι μόνο τό σύνολο τῶν τεχνικῶν του στοιχείων. Τό ἐπιχείρημα ὅτι ἡ ματιά πού ἀπό τά ἔργα τέχνης ἀντιλαμβάνεται μόνο πῶς εἶναι φτιαγμένα καί τίποτε ἄλλο παραμένει ἐντεῦθεν τῆς καλλιτεχνικῆς ἐμπειρίας εἶναι ἀσφαλῶς ἓνας κοινός τόπος τῆς πολιτιστικῆς ἰδεολογίας, ἓνας πάγιος ἀπολογητικός ἰσχυρισμός, περιέχει ὁμως καί ἓνα στοιχεῖο ἀλήθειας πού τό νομιμοποιεῖ ἀπέναντι στή νηφάλια λογική ὅταν αὐτή ἐγκαταλείπεται. Ἡ τεχνική ὁμως ἔχει συστατική σημασία γιά τήν τέχνη, διότι ἐνσαρκώνει τήν ἰδέα ὅτι ὅλα τά ἔργα τέχνης εἶναι φτιαγμένα ἀπό ἀνθρώπους, ὅτι ἡ καλλιτεχνική ὑπόσταση κάθε ἔργου εἶναι προϊόν τους. Μεταξύ τε-

χνικῆς καί πνευματικοῦ περιεχομένου πρέπει νά γίνεται διάκριση· ἰδεολογικό χαρακτήρα ἔχει μόνον ἐκεῖνος ὁ ἀφηρημένος διαχωρισμός πού ξεδιαλέγει μέσα ἀπό τήν ὑποτιθέμενη ἀπλή τεχνική τά ὑπερτεχνικά στοιχεῖα, λές καί στά σημαντικά ἔργα ἡ τεχνική καί τό πνευματικό περιεχόμενο δέν παράγονται ἀμοιβαῖα. Τό νομιναλιστικό ἄνοιγμα τοῦ Shakespeare πρὸς τή θνητή καί ἐσωτερικά ἀστεῖρευτα πλούσια ἀτομικότητα ὡς νοηματικό περιεχόμενο εἶναι συνάρτηση τῆς ἀρχιτεκτονικῆς, τρόπον τινά ἐπικῆς σειραϊκῆς διάταξης σύντομων σκηνῶν, καί αὕτη ἡ τεχνική συρραφῆς ἐπεισοδίων ἐπιβάλλεται ἀπό τό νοηματικό περιεχόμενο, μιά μεταφυσική ἐμπειρία πού σπάζει τή νοηματοδοτική τάξη τῶν παλαιῶν ἐνοτήτων. Στίς παπαδίστικες λέξεις δίδαγμα ἢ μήνυμα ἡ διαλεκτική σχέση μεταξύ τοῦ πνευματικοῦ ἢ νοηματικοῦ περιεχομένου καί τεχνικῆς εἶναι ἐκπραγατισμένη σέ ἀπλή διχοτόμηση. Ἡ τεχνική ἔχει χαρακτήρα κλειδιοῦ γιά τή γνώση τῆς τέχνης· μόνον αὕτη ὁδηγεῖ τόν στοχασμό στόν πυρήνα τῶν ἔργων, ἂν καί μόνον ἐκεῖνον πού καταλαβαίνει τή γλώσσα της. Ἐπειδὴ τό πνευματικό περιεχόμενο δέν εἶναι κάτι κατασκευασμένο, ἡ τεχνική δέν ἀποδίδει τό ὅλον τῆς τέχνης, ἀλλά μόνο μέσα ἀπό τή συγκεκριμένη ἐφαρμογή της μπορούμε νά εἰκάσουμε τό πνευματικό περιεχόμενο. Ἡ τεχνική εἶναι ἡ προσδιορίσιμη δομή τοῦ αἰνίγματος στά ἔργα τέχνης, ὀρθολογική καί ταυτόχρονα μὴ ἐννοιολογική. Ἐπιτρέπει τήν κρίση μέσα στή ζώνη ὅπου δέν σχηματίζονται συλλογιστικές κρίσεις. Τά τεχνικά ζητήματα τῶν ἔργων τέχνης περιπλέκονται ἀσφαλῶς ἀτελείωτα καί δέν μποροῦν νά λυθοῦν μέ μιά ἐτυμηγορία. Ἀλλά κατά βάση μποροῦν νά κριθοῦν στό ἴδιο τους τό πλαίσιο ἀναφορᾶς. Μαζί μέ τόν βαθμό «λογικότητας» τῶν ἔργων ἡ τεχνική προσφέρει καί τό κριτήριο γιά τήν ἀναστολή της. Ἡ ἀπομόνωση τῆς τεχνικῆς θά ταίριαζε στή χυδαία συνήθεια, ἀλλά εἶναι ἐσφαλμένη, διότι ὑπαγορεύεται ἀπό τά προβλήματα πού ἓνα ἔργο καλεῖται νά λύσει, ἀπό τήν ἀπορητική του κατάσταση στήν ὁποία ἀντικειμενικά βρίσκεται. Μόνον αὕτη μᾶς ἐπιτρέπει νά διαπιστώσουμε τί εἶναι ἡ τεχνική ἐνός ἔργου, ἂν εἶναι ἐπαρκῆς ἢ ὄχι, ὅπως καί ἀντίστροφα, μόνον ἡ τεχνική ὑφή ἐνός ἔργου ἀναδεικνύει τό ἀντικειμενικό πρόβλημά του. Ὅπως κανένα ἔργο δέν μπορεῖ νά κατανοηθεῖ χωρίς τήν κατανόηση τῆς τεχνικῆς του, ἔτσι καί αὕτη δέν μπορεῖ νά κατανοηθεῖ χωρίς τήν κατανόηση τοῦ ἔργου. Ὁ βαθμός στόν ὁποῖο μιά τεχνική

ξεπερνᾷ τὴν ἰδιαιτερότητα ἑνὸς ἔργου καὶ λαμβάνει γενικὸ χαρακτηριστὴρα ἢ εἶναι μοναδολογικὴ ποικίλλει στὴν ἱστορία· ὅμως ἀκόμη καὶ στίς εἰδωλοποιημένες ἐποχές μέ δεσμευτικὲς τεχνοτροπίες ἢ τεχνικὴ φρόντιζε ὥστε αὐτὲς νὰ μὴν κυβερνοῦν τὸ ἔργο ἀφηρημένα, ἀλλὰ νὰ ἐντάσσονται στὴ διαλεκτικὴ τῆς ἀτομοποίησής του. Ἡ τεχνικὴ ἔχει μεγαλύτερη βαρύτητα ἀπὸ ὅση τῆς ἀποδίδει ὁ ξένος πρὸς τὴν τέχνη ἀνορθολογισμός, καὶ αὐτὸ φαίνεται ἀπὸ τὸ ἀπλό γεγονός ὅτι ὅσο πιο βαθιὰ εἰσχωρεῖ κανεὶς στὴν ὑψὲς ἑνὸς ἔργου, τόσο πιο πλούσιο ἀποδεικνύεται, μέ τὴν προϋπόθεση ἀσφαλῶς ὅτι ὁ παρατηρητὴς ἔχει γενικὰ τὴν ἱκανότητα ἐμπειρίας τῆς τέχνης. Ἡ κατανόηση κυμαίνεται ἀνάλογα μέ τὴ γνώση τῆς τεχνικῆς πλοκῆς τῶν ἔργων. Ἡ ρῆση ὅτι ἡ συνείδηση σκοτῶνει εἶναι ἓνα παραμῦθι γιὰ παιδιὰ· θανάσιμη εἶναι μόνον ἡ ψευδὴς συνείδηση. Ἡ τεχνικὴ-ἐπαγγελματικὴ γνώση κάνει τὴν τέχνη κατ' ἀρχὰς σύμμετρη πρὸς τὴ συνείδηση, ἐπειδὴ σὲ μεγάλο βαθμὸ μπορεῖ κανεὶς νὰ τὴ μάθει. Αὐτὰ πού ἓνας δάσκαλος πειστικὰ ἐπικρίνει στίς ἐργασίες τοῦ μαθητῆ του εἶναι τὸ πρῶτο μοντέλο ἐλλείψεων στίς ἐπαγγελματικὲς του γνώσεις· οἱ διορθώσεις συνιστοῦν τὸ πρῶτο μοντέλο τῶν ἰδίων τῶν ἐπαγγελματικῶν γνώσεων. Αὐτὰ τὰ μοντέλα εἶναι προκαλλιτεχνικά καθόσον ἀναπαράγουν προϋπάρχοντα πρότυπα καὶ κανόνες· ὁδηγοῦν πέρα ἀπὸ αὐτὰ ὅταν τὰ χρησιμοποιούμενα τεχνικά μέσα ἀντιπαραβάλλονται μέ τὸ ἐπιδιωκόμενο πρᾶγμα. Σὲ ἓνα πρωτόγονο στάδιο, πού σπάνια τὸ ξεπερνᾷ ἡ συνήθως προσφερόμενη διδασκαλία σύνθεσης, ὁ δάσκαλος ἐπικρίνει τίς παράλληλες πέμπτες καὶ συνιστᾷ ἀντ' αὐτῶν καλύτερη ἐπεξεργασία τῆς κίνησης τῶν φωνῶν. Ἄν ὅμως δέν εἶναι σχολαστικός, θά δείξει στὸν μαθητὴ ὅτι οἱ παράλληλες πέμπτες εἶναι ἐπιτρεπτές ὡς τεχνικὸ μέσον γιὰ τὴν ἐπίτευξη ὁρισμένων ἐπιδράσεων, ὅπως στὸν Debussy, ἢ ἀκόμη ὅτι ἡ ἀπαγόρευσή τους χάνει τὸ νόημά της ἔξω ἀπὸ τὸ τονικὸ σύστημα ἀναφορᾶς. Ἡ ἐπαγγελματικὴ δεξιότητα εἶναι κάτι παρὰ πᾶν ἀπὸ τὸ ἀπομονώσιμο καὶ περιορισμένο πλαίσιο τῶν τεχνικῶν γνώσεων. Ἡ ἐμπειρὴ ματιὰ πού περνάει πάνω ἀπὸ μιά παρτιτούρα ἢ ἓνα σχέδιο διαπιστώνει ἀμέσως, σχεδὸν μιμητικὰ καὶ πρὶν ἀπὸ ὅποιαδήποτε ἀνάλυση, ἂν ἓνα καλλιτεχνικὰ δουλεμένο ἀντικείμενο ἀποπνέει τεχνικὴ δεξιότητα ἢ ὄχι, καὶ μαντεύει τὸ μορφολογικὸ του ἐπίπεδο. Ἀλλὰ αὐτὸ εἶναι μόνον ἡ ἀρχή. Πρέπει νὰ μπορεῖ κανεὶς νὰ δώσει ἐξηγήσεις γι' αὐτὰ πού συνιστοῦν τὴν τε-

χνική δεξιότητα, ή όποία κατ' αρχάς είναι μία πνοή, μία αύρα τών μορφωμάτων, σέ παράξενη αντίθεση πρός τίς παραστάσεις πού έχουν οί έρασιτέχνες γιά τήν καλλιτεχνική ικανότητα. Τό στοιχείο τής αύρας, πού κατά φαινομενικά παράδοξο τρόπο συνδέεται μέ τήν τεχνική, είναι ή μνήμη τοῦ χεριοῦ πού πέρασε τρυφερά, σάν χάδι πάνω από τίς γραμμές τοῦ μορφώματος καί ἀρθρώνοντάς τες τίς μετρίασε. Τέτοιες ἐξηγήσεις τίς δίνει ή ἀνάλυση, ή όποία κρύβεται ἐπίσης μέσα στήν τεχνική δεξιότητα. Σέ σύγκριση μέ τή συνθετική λειτουργία τών ἔργων τέχνης, πού ὅλοι τή γνωρίζουν, κατά παράξενο τρόπο παραμελεῖται τό ἀναλυτικό στοιχείο. ὄντας τό ἀντίθετο τής σύνθεσης, ἔχει τή θέση του στήν οἰκονομία τών στοιχείων πού ἀπαρτίζουν τό μόρφωμα, ἐνῶ ἐνυπάρχει στό ἔργο τέχνης, ἀντικειμενικά, ὅσο καί ή σύνθεση. Ὁ διευθυντής ενός μουσικοῦ συνόλου πού ἀναλύει ἕνα ἔργο γιά νά τό ἐκτελέσει μέ ἀρμόζοντα τρόπο ἀντί νά τό ἀποδώσει πιθηκίζοντας, ξαναζωντανεύει ἕναν ἀπό τούς ὅρους πού κατέστησαν δυνατό τό ἴδιο τό ἔργο. Ἡ ἀνάλυση πρέπει νά ἀποκαλύψει δείκτες μιᾶς ἀνώτερης ἔννοιας τής τεχνικῆς δεξιότητας· τέτοιοι εἶναι, λόγου χάρι στή μουσική, ή «ροή» μιᾶς σύνθεσης: ὅτι ὁ συνθέτης δέν τήν ἔχει συλλάβει μέτρο πρός μέτρο, ἀλλά διαμέσου τών μέτρων, σέ τόξα· ἢ ὅτι μία παρόρμηση προεκτείνεται, συνεχίζεται, ἀντί νά διακόπτεται στίς συρραπτόμενες προσθήκες καί νά παραλύει. Μία τέτοια δυναμική ἀντίληψη τής τεχνικῆς εἶναι ὁ ἀληθινός *gradus ad Parnassum*.^{83γ} Αὐτό μπορεῖ νά γίνει πιό φανερό μόνο μέ τήν αἰσθητική μελέτη περιπτώσεων. Ὃταν ὁ Alban Berg ἀπαντοῦσε ἀρνητικά στό ἀπλοϊκό ἐρώτημα ἂν ἀπό τόν R. Strauss θά μπορούσε κανείς νά θαυμάσει τουλάχιστον τήν τεχνική του, εἶχε στό στόχαστρό του τόν μή δεσμευτικό χαρακτήρα τής μεθόδου τοῦ Strauss, ή όποία ἐπιδιώκει συνειδητά μία σειρά ἀπό ἐφέ πού δέν προκύπτουν τό ἕνα μέσα ἀπό τό ἄλλο ὡς ἀναγκαῖο ἐπακόλουθο τής μουσικῆς λογικῆς. Αὐτή ή τεχνική κριτική ἐμφαντικά τεχνικῶν ἔργων ἀγνοεῖ ἀσφαλῶς μία ἀντίληψη ή όποία ἀνάγει τήν ἐκπληξη σέ διαρκῆ ἀρχή καί ἀναζητεῖ τήν ἐνότητα τοῦ ἔργου κατευθείαν στήν ἀνορθολογιστική ἀναστολή αὐτοῦ πού ή παράδοση τής ὑποχρεωτικῆς τεχνοτροπίας ἀποκαλοῦσε λογική ἢ ἐνότητα. Εἶναι εὐλόγο νά ἀντιτείνει κανείς ὅτι μία τέτοια ἔννοια τής τεχνικῆς δέν ἐμμένει στό πλαίσιο τοῦ ἐκάστοτε ἔργου, ἔρχεται ἀπό ἔξω, ἀπό τό ἰδανικό μιᾶς σχολῆς ή όποία, ὅπως αὐτή

του Schönberg, μέ τό αίτημα τῆς ἀναπτυσσόμενης παραλλαγῆς κατὰ ἀναχρονιστικό τρόπο διατηρεῖ τήν παραδοσιακή μουσική λογική γιά νά τή χρησιμοποιήσῃ κατά τῆς παράδοσης. Ἀλλά ἓνα τέτοιο ἀντεπιχείρημα δέν θά ἔβρισκε τόν καλλιτεχνικό στόχο στόν ὁποῖο ὑποτίθεται ὅτι ἀποβλέπει. Ἡ κριτική τοῦ Berg στήν τεχνική τοῦ Strauss εἶναι βάσιμη, διότι ὁποῖος ἀπορρίπτει τή λογική δέν εἶναι ἱκανός γιά ἐκεῖνο τό εἶδος ἐπεξεργασίας πού ὑπηρετεῖ ὁ τύπος τεχνικῶν γνώσεων πού ἴσχυε καί γιά τόν Strauss. Ἦδη τά ρήγματα καί τά ἄλματα σύμφωνα μέ τήν ἰδέα τοῦ ἀπρόοπτου (imprévu) τοῦ Berlioz εἶναι ἀσφαλῶς προμελετημένα. Ταυτόχρονα ὅμως διαταράσσουν τόν παλμό τῆς μουσικῆς ροῆς, τόν ὁποῖο ἀναπληρώνει μιά χειρονομία ἐνθουσιασμοῦ. Μιά μουσική πού στηρίζεται τόσο πολύ στά στοιχεῖα τοῦ χρόνου καί τῆς δυναμικῆς, ὅπως αὐτή τοῦ Strauss, εἶναι ἀσυμβίβαστη μέ μιά τεχνική πού δέν ὀργανώνει συνεκτικά τή χρονική ἀκολουθία τῶν γεγονότων. Ἡ σχέση μεταξύ σκοποῦ καί μέσων εἶναι ἀντιφατική. Καί ἡ ἀντίφαση δέν ἀφορᾷ μόνο τό σύνολο τῶν μέσων, ἀλλά ἐπεκτείνεται καί στόν σκοπό, τήν ἐξύμνηση τοῦ τυχαίου, ἡ ὁποία πανηγυρίζει ὡς ἐλεύθερη ζωή κάτι πού δέν εἶναι παρὰ ἡ ἀναρχη παραγωγή ἐμπορευμάτων καί ἡ βαναυσότητα ἐκείνων πού τήν ἐξουσιάζουν. Σέ μιά ἐσφαλμένη ἔννοια τῆς συνέχειας στηριζόταν καί ἡ ἀντίληψη γιά μιά εὐθύγραμμη πρόοδο τῆς καλλιτεχνικῆς τεχνικῆς ἀνεξάρτητα ἀπό τό περιεχόμενο, ἐνῶ ἡ χειραφέτηση τῆς τεχνικῆς μπορεῖ νά προσβληθεῖ ἀπό τήν ἀναλήθεια τοῦ πνευματικοῦ περιεχομένου. Πόσο στενά συνδέεται ἡ τεχνική μέ τό πνευματικό περιεχόμενο, σέ ἀντίθεση πρὸς τίς στερεότυπες παραστάσεις, τό ἐξήγησε ὁ Beethoven μέ τήν παρατήρησή του ὅτι στήν πραγματικότητα πολλά ἀπό τά ἐφέ πού συνήθως ἀποδίδονται στή φυσική ἰδιοφυΐα τοῦ συνθέτη ὀφείλονται μόνο στήν ἐπιδέξια χρήση τῆς ἐλαττωμένης ἐβδόμης. Τό κῦρος μιᾶς τέτοιας νηφαλιότητος καταδικάζει κάθε φλυαρία περί δημιουργικότητας. Ἀπαιτεῖται ἡ ρεαλιστική ἀντικειμενικότητα τοῦ Beethoven γιά νά ἀπονεμηθεῖ δικαιοσύνη τόσο στήν αἰσθητική φαινομενικότητα ὅσο καί στήν ἀπουσία τῆς φαινομενικότητας. Ἡ διαπίστωση ἀσυνελπειῶν ἀνάμεσα στήν τεχνική, δηλαδή σέ αὐτό πού θέλει τό ἔργο τέχνης, προπάντων τήν ἐκφραστική-μιμητική του διάσταση, καί στό περιεχόμενο ἀλήθειας του προκαλεῖ συχνά ἐξεγέρσεις κατά τῆς τεχνικῆς. Ἡ ἔννοια τῆς τεχνικῆς ἔχει τήν ἐγγενῆ τάση νά αὐτονομεῖται σέ βά-

ρος τοῦ σκοποῦ της, νά γίνεται αὐτοσκοπός μέ τή μορφή μιᾶς δεξιότητος πού λειτουργεῖ στό κενό. Ἐναντίον μιᾶς τέτοιας τεχνικῆς ἀντέδρασαν οἱ ζωγράφοι τοῦ φωβισμού. Ἀνάλογη ἦταν ἡ σχέση τοῦ Schönberg κατά τήν περίοδο τῆς ἐλεύθερης ἀτονικότητος πρός τήν ὀρχηστρική λαμπρότητα τῆς νεογερμανικῆς σχολῆς. Στό ἄρθρο του «Probleme des Kunstunterrichts» [Προβλήματα στή διδασκαλία τῆς τέχνης]⁸⁴ ὁ Schönberg, ὁ συνθέτης πού ὑπογράμμισε τή σημασία τῆς συνεποῦς τεχνικῆς κατάρτισης ὅσο κανένας ἄλλος μουσικός τῆς ἐποχῆς του, καταφέρθηκε ρητά κατά τῆς τυφλῆς ἐμπιστοσύνης στήν τεχνική ὡς τή μοναδική σωτηρία. Ἡ ἐκπραγματισμένη τεχνική προκαλεῖ συχνά διορθωτικές τάσεις πού ρέπουν πρός τό «ἄγριο», τή βαρβαρότητα, τόν τεχνικό πρωτογονισμό, τήν ἄρνηση τῆς τέχνης. Αὐτό πού λέγεται μοντέρνα τέχνη μέ τήν πλήρη σημασία τοῦ ὅρου ἐκπλήγασε ἀπό αὐτό τό ρεῦμα, τό ὁποῖο μή μπορώντας νά ἐγκαθιδρυθεῖ μετατράπηκε πάλι παντοῦ σέ τεχνική. Ἀλλά δέν ἦταν μιᾶ ὀπισθοδρομική τάση. Ἡ τεχνική δέν εἶναι μιᾶ ὑπεραφθονία μέσων, ἀλλά ἡ συγκεντρωμένη ἱκανότητα τοῦ καλλιτέχνη νά ἀνταποκριθεῖ στίς ἀντικειμενικές ἀπαιτήσεις τοῦ πράγματος. Αὐτή ἡ ἰδέα περί τεχνικῆς προωθεῖται μερικές φορές καλύτερα μέ τόν περιορισμό τῶν μέσων παρά μέ τή συσσώρευση καί τήν ἀνάλωσή τους. Τά λιτά 3 κομμάτια γιά πιάνο, ἔργο 11, τοῦ Schönberg, παρά τή μεγαλειώδη ἀνεπιτηδειότητα τοῦ νέου τους ξεκινήματος, ξεπερνοῦν ἀπό τεχνική ἄποψη τήν ὀρχήστρα τοῦ *Ein Heldenleben* [Ἡ ζωή ἑνός ἥρωα, τοῦ R. Strauss], ἀπό τήν παρτιτούρα τοῦ ὁποῖου μόνον ἓνα μικρό μέρος ἀκούει κανεῖς πραγματικά· ἔτσι τά μέσα δέν ἐξυπηρετοῦν πιά οὔτε τόν πιο ἄμεσο σκοπό τους, τήν ἀκουστική ἐμφάνιση αὐτῶν πού φαντάσθηκε ὁ συνθέτης. Τό ἐρώτημα εἶναι μήπως ἡ «δεύτερη τεχνική» τοῦ ὠριμου Schönberg ἦταν μιᾶ ἐπαναστροφή στό ἐπίπεδο πρὶν ἀπό τήν ἀναστολή τῆς πρώτης. Ἀλλά καί ἡ αὐτονόμηση τῆς τεχνικῆς, μέσω τῆς ὁποίας ἐμπλέκεται στή διαλεκτική της, δέν εἶναι ἀπλῶς τό ἁμάρτημα ὅτι περιέρχεται σέ μιᾶ ρουτίνα, ὅπως φαίνεται ἀπό τή σκοπιά τῆς ἀνάγκης γιά καθαρή ἔκφραση. Λόγω τῆς στενῆς σχέσης της μέ τό πνευματικό περιεχόμενο ἡ τεχνική εἶναι θεμιτό νά ἔχει τή δική της ζωή. Στίς διάφορες φάσεις της ἡ τέχνη ἔχει συνήθως τήν ἀνάγκη νά ἐπανέρχεται σέ στοιχεῖα ἀπό τά ὁποῖα ἦταν ἀναγκασμένη νά παραιτηθεῖ. Τό γεγονός ὅτι μέχρι σήμερα οἱ καλλιτεχνικές ἐπαναστάσεις ἔγιναν ἀντιδραστικές δέν ἐξη-

γεῖται οὔτε δικαιολογεῖται ἀπὸ αὐτό, ἀλλὰ ὅπωςδήποτε ἔχει μιά σχέση μέ αὐτή τήν ἀνάγκη. Οἱ ἀπαγορεύσεις ἔχουν ἓνα στοιχεῖο ἐπαναστροφῆς, τό ἴδιο καί ἡ ἀπαγόρευση τῆς πληθωρικῆς πολυτέλειας καί πολυπλοκότητος· μεταξύ ἄλλων χαλαρώνουν καί γι' αὐτόν τόν λόγο, μολονότι εἶναι διαποτισμένες μέ ἄρνηση. Αὐτό συνιστᾷ μία ἀπό τίς διαστάσεις στή διαδικασία στροφῆς πρός τή νηφᾶλια ἀντικειμενικότητα. Περίπου δέκα χρόνια μετά τόν δεύτερο παγκόσμιον πόλεμον, ὅταν οἱ συνθέτες χόρτασαν τή μετά τόν Webern σημειακή μουσική, μέ χτυπητό παράδειγμα τό *Le Marteau sans maître* τοῦ P. Boulez, ἡ διαδικασία ἐπαναλήφθηκε, αὐτή τή φορά ὡς κριτική τῆς ἰδεολογίας πού στήριζε τήν ἀπόλυτη ἐπανάναρξη ἀπὸ τήν ἀρχή, τό «ρήμαγμα». Κάτι παρόμοιο πρέπει νά ἦταν, τέσσερις δεκαετίες νωρίτερα, τό πέρασμα τοῦ Picasso ἀπὸ τίς *Demoiselles d'Avignon* στόν συνθετικό κυβισμό. Στήν ἐμφάνιση καί ἐξαφάνιση τεχνικῶν ἀλλεργιῶν καθρεφτίζονται οἱ ἴδιες ἱστορικές ἐμπειρίες ὅπως στό πνευματικό περιεχόμενο, τό ὅποιο ἐδῶ ἐπικοινωνεῖ μέ τήν τεχνική. – Ἡ καντιανή ἰδέα τῆς σκοπιμότητας, πού νοεῖται ὡς συνδετικός κρίκος ἀνάμεσα στήν τέχνη καί τό ἐσωτερικό τῆς φύσης, συγγενεῦει μέ τήν τεχνική. Αὐτό πού ἐπιτρέπει στά ἔργα τέχνης νά ὀργανώνονται ἔτσι ὥστε νά εἶναι πολύ πιό σκόπιμα ἀπὸ ὅσο θά μπορούσε νά εἶναι ἡ ἀπλή ὑπαρξη, ἡ ἐμπειρική ζωή, εἶναι ἡ τεχνική· μόνο μέσω τῆς τεχνικῆς γίνονται σκόπιμα. Λόγω τῆς νηφαλιότητάς της ἡ ἔμφαση στήν τεχνική παραξενεύει τόν ἀπειρόκαλον· εἶναι πάρα πολύ φανερό ἡ προέλευση τῆς τεχνικῆς ἀπὸ τήν πεζή πρακτική τῆς καθημερινότητας, τήν ὁποία ἡ τέχνη ἀπεχθάνεται. Τίποτε δέν ἐνοχοποιεῖ τόσο πολύ τήν τέχνη γιά τή δημιουργία ψευδαισθήσεων ὅσο ἡ τεχνική πλευρά τῆς μαγείας της, πού εἶναι ἀπαραίτητη, ἀφοῦ μόνο μέ τή βοήθεια τῆς τεχνικῆς, τό μέσον ἀποκρυστάλλωσής της, ἀπομακρύνεται ἀπὸ τήν πεζή καθημερινότητα. Ἡ τεχνική φροντίζει ὥστε τό ἔργο τέχνης νά εἶναι κάτι περισσότερο ἀπὸ μιά συσσώρευση ἀντικειμενικά ὑπαρκτῶν στοιχείων, καί αὐτό τό περισσότερο εἶναι τό πνευματικό τους περιεχόμενο.

Στή γλώσσα τῆς τέχνης οἱ ἐκφράσεις τεχνική, ἐπαγγελματική δεξιότης, χειροτεχνία εἶναι συνώνυμα. Αὐτό ὑποδηλώνει ἐκείνη τήν ἀναχρονιστική χειροτεχνική πλευρά, τήν «τέχνη» τοῦ χειρῶνα τεχνίτη, πού δέν διέφυγε ἀπὸ τή βαρυθυμία τοῦ Valéry. Ἡ ἴδια προσμειγνύει στήν ὑπαρξη τῆς τέχνης κάτι εἰδυλλιακό, καί

μάλιστα σέ μιά εποχή στήν όποία καμμιά αλήθεια δέν μπορεί πιά νά είναι άθώα. Όπου όμως ή αυτόνομη τέχνη υίοθέτησε στά σοβαρά τίς βιομηχανικές μεθόδους παραγωγής, αυτές παρέμειναν έξωτερικές πρός τήν τέχνη. Η μαζική αναπαραγωγιμότητα δέν έγινε έγγενής μορφολογικός νόμος της, τουλάχιστον όχι έτσι όπως άρέσεται νά της τό επιβεβαιώνει όποιος ταυτίζεται μέ τόν επιτιθέμενο.^{84α} Ακόμη και στόν κινηματογράφο, υπό τήν κοινωνικοοικονομική πίεση, υπάρχει ένα χάσμα ανάμεσα στά βιομηχανικά και τά αισθητικά-χειροτεχνικά στοιχεία του. Η ριζική έκβιομηχάνιση της τέχνης, ή πλήρης προσαρμογή της στήν πιο προχωρημένη τεχνική εξέλιξη, έρχεται σέ σύγκρουση μέ τήν πλευρά της τέχνης πού αρνεϊται νά άφομοιωθεϊ. Αν ή τεχνική τείνει πρός τό σημείο φυγής της έκβιομηχάνισης, τότε εξακολουθεϊ νά αποβαίνει αισθητικά σέ βάρος της έσωτερικής διαμόρφωσης τών έργων και κατά συνέπεια σέ βάρος της ίδιας της τεχνικής. Αυτό προσδίδει στήν τέχνη ένα αρχαϊκό στοιχείο πού τήν εκθέτει. Ο φανατισμός μέ τόν όποιο γενιές νεαρών προτιμούν τή τζάζ είναι μιά άσυνείδητη διαμαρτυρία έναντίον αυτού του στοιχείου και ταυτόχρονα φανερώνει τήν έμπεριεχόμενη αντίφαση, διότι ή παραγωγή πού προσαρμόσθηκε πρός τή βιομηχανία, ή τουλάχιστον συμπεριφέρεται σαν νά τό έχει κάνει, στήν ύφή της ύστερεϊ πάρα πολύ σέ σχέση μέ τίς καλλιτεχνικές, μορφοποιητικές παραγωγικές δυνάμεις. Η τάση πού έχουν σήμερα τά πιο διαφορετικά μέσα έκφρασης νά χειρίζονται επιδέξια τό τυχαίο είναι ίσως, μεταξύ άλλων, και μιά προσπάθεια άποφυγής αυτού πού δέν ταιριάζει στή σημερινή εποχή, της τρόπον τινά περιττής πλέον στήν τέχνη χειροτεχνικής διαδικασίας, χωρίς νά παραδίδεται όμως ή τέχνη στή σκόπιμη όρθολογικότητα της μαζικής παραγωγής. Τό αναπόφευκτο όσο και —λόγω του ζήλου μέ τόν όποιο τίθεται και της κοινωνικής αφέλειας πού τό θεωρεϊ κορυφαίο και καθοριστικό γιά τήν εποχή μας— ύποπτο έρώτημα σχετικά μέ τή φύση και τόν ρόλο της τέχνης στήν τεχνολογική εποχή μπορεί νά προσεγγισθεϊ ασφαλώς μόνον αν στοχασθοϋμε πάνω στή σχέση μεταξύ τών έργων τέχνης και της σκοπιμότητας. Από τήν τεχνική τους τά έργα τέχνης όρίζονται βέβαια ως μορφώματα πού αυτά καθ' έαυτά είναι σκόπιμα. Αλλά ό αντικειμενικός τους σκοπός, τό τελικό τους όριο (*terminus ad quem*), βρίσκεται αποκλειστικά μέσα στά ίδια, όχι έξω από αυτά. Γιαυτό

καί ἡ τεχνική πού ὑπηρετεῖ τήν ἐνύπαρκτη σκοπιμότητά τους παραμένει «χωρίς σκοπό», ἐνῶ ἡ τεχνική ἔχει σταθερό μοντέλο τῆς τῆς ἐξωαισθητικῆς σκοπιμότητα. Ἡ παράδοξη διατύπωση τοῦ Καπὶ^{84β} ἐκφράζει μιὰ ἀντινομική σχέση, τὴν ὁποία ὁ στοχαστὴς τῶν ἀντινομιῶν δὲν ἐξηγεῖ ρητά: μέ τὴν τεχνικοποίησίν τους, πού τὰ συνδέει ὅπωςδήποτε στενά μέ τίς σκόπιμες (πρακτικές-λειτουργικές) μορφές, τὰ ἔργα τέχνης ἔρχονται σέ ἀντίθεση πρὸς τὴν ἄσκησι παρούσα τους. Στὴν καλλιτεχνική βιοτεχνία τὰ προϊόντα λαμβάνουν σκόπιμες μορφές, λόγου χάρι ἀεροδυναμικές, οἱ ὁποῖες ἀποβλέπουν στή μείωση τῆς ἀντίστασης τοῦ ἀέρα, ἀκόμη καί ἂν γιὰ τίς καρέκλες δὲν ἀναμένεται μιὰ τέτοια ἀντίσταση. Ἀλλὰ ἡ καλλιτεχνική βιοτεχνία εἶναι μιὰ κραυγὴ προειδοποίησης πρὸς τὴν τέχνη. Τό ἀπαραίτητο ὀρθολογικὸ στοιχεῖο τῆς τέχνης, πού ἐνσαρκώνεται στὴν τεχνική της, δουλεύει ἐναντίον της. Δὲν εἶναι ἀσφαλῶς ὅτι ἡ ὀρθολογικότητα σκοτώνει τό ἀσυνείδητο, τὴν οὐσία ἢ ὅτιδήποτε ἄλλο, ἀφοῦ ἡ τεχνική ἀκριβῶς εἶναι αὐτὴ πού ἔκανε τὴν τέχνη ἱκανὴ νὰ προσεγγίσει τό ἀσυνείδητο. Τό ζήτημα εἶναι ὅτι τό καθαρὰ ὀρθολογικὰ ἐπεξεργασμένο ἔργο τέχνης, ἀκριβῶς λόγω τῆς ἀπόλυτης αὐτονομίας του, θὰ ἔτεινε νὰ καταργήσει τὴ διαφορὰ μεταξὺ τῆς τέχνης καί τῆς ἐμπειρικῆς ὑπαρξης, θὰ ἐξομοιωνόταν μέ τὸν ἀντίποδά του, τὰ ἐμπορεύματα, χωρὶς νὰ τὰ μιμεῖται. Δὲν θὰ διακρινόταν πιά ἀπὸ τὰ σκόπιμα-ὀρθολογικὰ μορφώματα παρὰ μόνον καθόσον δὲν θὰ ἐξυπηρετοῦσε κανέναν σκοπό, καί αὐτό βέβαια θὰ διέψευδε τό ἔργο τέχνης. Ἡ ὁλότητα τῆς ἐνδοαισθητικῆς σκοπιμότητος ὁδηγεῖ στό πρόβλημα τῆς σκοπιμότητος τῆς τέχνης πέρα ἀπὸ τὴν περιοχὴ της καί μπροστά σέ αὐτό τό πρόβλημα ἡ τέχνη ἀποτυγχάνει. Ἐξακολουθεῖ νὰ ἰσχύει ἡ ἐκτίμηση ὅτι τό αὐστηρὰ τεχνικὸ ἔργο ἔχει ἀποτύχει, ἐνῶ τὰ ἔργα πού ἀναστέλλουν τὴν ἀνάπτυξη τῆς τεχνικῆς τους, εἶναι ἀσυνεπῆ. Ἄν καί ἡ τεχνική ἐνσαρκώνει τὴ γλώσσα τῆς τέχνης, ἐντούτοις διαλύει τὴ γλώσσα της· αὐτό δὲν μπορεῖ νὰ τό ἀποφύγει. Στὴν τέχνη, ὅπως καί ὅπουδήποτε ἄλλου, ἡ ἔννοια τῶν τεχνικῶν παραγωγικῶν δυνάμεων δὲν πρέπει νὰ φετιχοποιεῖται. Ἀλλιῶς ἡ τέχνη γίνεται ἀντανάκλαση τῆς τεχνοκρατίας, ἡ ὁποία εἶναι μιὰ μορφὴ κοινωνικῆς κυριαρχίας ὑπὸ τὸν μανδύα τῆς ὀρθολογικότητος. Οἱ τεχνικές παραγωγικές δυνάμεις ἀπὸ μόνες τους δὲν εἶναι τίποτε. Ἀποκτοῦν τὴ σημασία τους μόνο σέ σχέση μέ τό σκοπὸ τους μέσα

στό έργο, σέ τελική ανάλυση σέ σχέση μέ τό περιεχόμενο αλήθειας τοῦ ποιήματος, τῆς μουσικῆς σύνθεσης, τοῦ ζωγραφικοῦ πίνακα. Στήν τέχνη πάντως αὐτή ἡ σκοπιμότητα τῶν μέσων δέν εἶναι διαφανής. Στήν τεχνολογία ὁ σκοπός συχνά κρύβεται, ἐνῶ δέν ἀποτελεῖ ἄμεσο κριτήριο γι' αὐτή. Ἡ ἀνακάλυψη καί ἡ γρήγορη ἀνάπτυξη τῆς τεχνικῆς τῆς ἐνορχήστρωσης στή μουσική σύνθεση, στίς ἀρχές τοῦ δέκατου ἑνατοῦ αἰῶνα, εἶχε ἀσφαλῶς τεχνοκρατικά χαρακτηριστικά τύπου Saint-Simon. Ἡ συσχέτισή της μέ τόν σκοπό τῆς ἐνοποίησης τῶν ἔργων τέχνης σέ ὅλες τους τίς διαστάσεις ἔγινε σέ ἓνα μεταγενέστερο στάδιο, ὅποτε ἀσφαλῶς ἐπέφερε ποιοτικές ἀλλαγές στήν τεχνική τῆς ὀρχήστρας. Λόγω τῆς διαπλοκῆς μεταξύ σκοποῦ καί μέσων στήν τέχνη πρέπει νά εἶναι κανεῖς ἐπιφυλακτικός ὅταν θέλει νά ὀρίσει τί εἶναι σκοπός καί τί εἶναι μέσα. Παραταῦτα εἶναι ἀβέβαιο ἂν ἡ προσαρμογή στήν ἐξωαισθητική τεχνική εἶναι χωρίς ἄλλο καί ἐνδοαισθητική πρόοδος. Δύσκολα θά μπορούσε κανεῖς νά θεωρήσει τέτοια πρόοδο τή *Symphonie phantastique* [Φανταστική συμφωνία, τοῦ Berlioz], κάτι ἀντίστοιχο τῶν πρώτων παγκόσμιων ἐκθέσεων, συγκριτικά μέ τό ὄψιμο ἔργο τοῦ Beethoven, πού ἐμπίπτει στήν ἴδια περίοδο. Ἀπό τότε ἄρχισε ἡ διάβρωση τῆς ὑποκειμενικῆς διαμεσολάβησης —στόν Berlioz: ἡ ἐλλιπής πραγματική ἐπεξεργασία τῆς σύνθεσης—, πού σχεδόν κατά κανόνα συνοδεύει τήν τεχνικοποίηση, νά ἀσκεῖ καί τήν ἐπιβλαβή της ἐπίδραση στά ἔργα τέχνης. Τό τεχνολογικό ἔργο δέν ἔχει ἀργιοῖ μεγαλύτερη ἐσωτερική συνοχή ἀπό ἐκεῖνο πού ἀντιδρώντας στήν ἐκβιομηχάνιση συγκεντρώνεται στόν ἑαυτό του· συχνά ἐπιδιώκει μέ ἀπληστία τήν πρόκληση ἐντυπώσεων ὑπό τήν ἔννοια μιᾶς ἐπίδρασης χωρίς λόγο, ἐνός «αἰτιατοῦ χωρίς αἷτιο». Αὐτό πού προσδίδει σημασία στίς σκέψεις γιά τήν τέχνη στήν τεχνολογική ἐποχή, ὅπως τήν ἀποκαλοῦν οἱ δημοσιογράφοι, ἡ ὁποία χαρακτηρίζεται τόσο ἀπό τίς κοινωνικές παραγωγικές σχέσεις ὅσο καί ἀπό τή στάθμη τῶν παραγωγικῶν δυνάμεων πού περικυκλώνονται ἀπό τίς πρῶτες, δέν εἶναι τόσο τό ἐρώτημα ἂν ἡ τέχνη ἀνταποκρίνεται στήν τεχνική ἐξέλιξη ὅσο ἡ ἀλλαγή τῶν συστατικῶν γιά τήν τέχνη τρόπων ἐμπειρίας πού κατασταλάζουν στά ἔργα τέχνης. Τό ζήτημα ἀφορᾷ τόν αἰσθητικό κόσμο τῶν εἰκόνων: ὁ προβιομηχανικός χάθηκε κατ' ἀνάγκη ἀμετάκλητα. Ἐδῶ ἡ πρόταση μέ τήν ὁποία ὁ Benjamin ἄνοιγε τούς στοχασμούς του πάνω στόν

σουρρεαλισμό είναι καίρια: «Είναι δύσκολο πιά νά ὄνειρευθεῖ κανεῖς τό γαλάζιο λουλούδι».⁸⁵ Ἡ τέχνη εἶναι μιμητική ἐξομοίωση μέ τόν κόσμο τῶν εἰκόνων καί ταυτόχρονα ἡ διαλεύκανσή του μέσω μορφῶν κατοχῆς καί κυριαρχίας. Τόν κόσμο τῶν εἰκόνων ὅμως, ἕνα ἀπολύτως ἱστορικό φαινόμενο, δέν θά τόν βρίσκαμε ἂν τόν ἀναζητούσαμε μέσα σέ ἕνα πλασματικό κόσμο εἰκόνων πού θά ἐξάλειφε τίς συνθῆκες ὑπό τίς ὁποῖες ζοῦν οἱ ἄνθρωποι. Ἀπό τό δίλημμα ἂν καί πῶς εἶναι δυνατή μιὰ τέχνη πού, ὅπως φαντάζεται ἡ ἀδιόρθωτη καί ἀφελής ἀθωότητα, θά ταίριαζε στή σημερινή ἐποχή δέν βγαίνει ἡ τέχνη μέ τή χρησιμοποίηση τεχνικῶν μέσων ὡς τέτοιων, τά ὁποῖα εἶναι διαθέσιμα καί σύμφωνα μέ τήν κριτική συνείδηση τῆς τέχνης θά μπορούσαν νά χρησιμοποιηθοῦν, ἀλλά μέ τήν αὐθεντικότητα ἐνός τρόπου ἐμπειρίας πού δέν προσηλώνεται σέ καμμιά ἀμεσότητα, ἡ ὁποία ἔχει χαθεῖ γι' αὐτή. Ἀμεσότητα αἰσθητικῆς συμπεριφορᾶς εἶναι πιά μόνον ἐκείνη πού συνδέεται μέ τόν οἰκουμενικά διαμεσολαβημένο κόσμο. Τό γεγονός ὅτι σήμε-ρα ἕνας περιπατητής, ἐφόσον δέν ἀναζητήσει συστηματικά τά πιό ἀπόμερα τοπία, μέσα στό δάσος θά ἀκούσει τά ἀεριωθόμενα πάνω ἀπό τό κεφάλι του δέν κάνει τή φύση ἀπλῶς γιά τήν παραστατική τέχνη ἀνεπίκαιρη, λόγου χάρη ὡς κάτι πού θά μπορούσε νά τό ἐξυμνήσει ἡ λυρική ποίηση, ἀλλά θίγει τήν ἴδια τή μιμητική παρ-όρρηση. Ἡ φυσιολατρική ποίηση εἶναι ἀναχρονιστική ὄχι μόνο λόγω τοῦ θέματός της: ἔχει χαθεῖ τό περιεχόμενο ἀλήθειας της. Αὐτό θά μπορούσε νά μᾶς βοηθήσει νά ἐξηγήσουμε τά ἀνόργανα χαρακτηριστικά στήν ποίηση τοῦ Beckett καί τοῦ Celan, πού δέν ἀναπολεῖ οὔτε τή φύση οὔτε τή βιομηχανία· ἡ ἐνσωμάτωση τῆς φύσης καί τῆς βιομηχανίας ἀκριβῶς παρασύρει πρὸς τήν ποιητικο-ποίηση τους, ἡ ὁποία ἦταν καί μιὰ πλευρά τοῦ ἱμπρεσσιονισμοῦ, καί συμβάλλει στή σύναψη εἰρήνης μέ κάτι μὴ εἰρηνικό. Ἡ τέχνη, ὡς προτρέχουσα μορφή συμπεριφορᾶς, δέν μπορεῖ πιά –ἂν ὑποτεθεῖ ὅτι κάποτε μπορούσε– νά ἐνσωματώσει μέσα της οὔτε μιὰ παρθένα φύση οὔτε τή βιομηχανία πού τήν ἀποξήρανε· αὐτή ἡ διπλή ἀδυναμία εἶναι μᾶλλον ὁ κρυφός νόμος τῆς μὴ παραστατικότητας τῶν αἰσθητικῶν εἰκόνων. Οἱ εἰκόνες τῆς μεταβιομηχανικῆς κατάστασης παριστάνουν ἕναν νεκρό κόσμο· προτρέχοντας μπορεῖ ἴσως νά ξορκίζουν τόν πυρηνικό πόλεμο, μέ παρόμοιο τρόπο ὅπως πρὶν ἀπὸ σαράντα χρόνια ὁ σουρρεαλισμός ἔσωζε τό Παρί-

σι στην εικόνα, παρουσιάζοντάς το ως βοσκοτόπι για άγελάδες· τό ίδιο και ό πληθυσμός του κατεστραμμένου από τούς βομβαρδισμούς Βερολίνου μετονόμασε τό Kurfürstendamm έτσι ώστε νά θυμίζει τίς άγελάδες.^{85a} Όλη τήν καλλιτεχνική τεχνική, σέ σχέση μέ τόν τελικό της στόχο (Telos), τή βαραίνει μιά σκιά άνορθολογικότητας, τό αντίθετο τής κατηγορίας πού τής προσάπτει ό αισθητικός άνορθολογισμός. Καί αύτή ή σκιά είναι για τήν τεχνική ένα άνάθεμα. Πάντως ένα στοιχείο γενικότητας είναι ένύπαρκτο στίς τεχνικές, όπως άλλωστε και στή συνολική νομιναλιστική εξέλιξη. Ό κυβισμός ή ή μουσική σύνθεση μέ δώδεκα ήχους πού σχετίζονται μόνο μεταξύ τους είναι, σύμφωνα μέ τή βασική τους ιδέα γενικές διαδικασίες στην εποχή πού άρνεϊται τήν αισθητική γενικότητα. Η ένταση μεταξύ τής αντικειμενοποιητικής τεχνικής και τής μιμητικής ούσίας τών έργων τέχνης χαρακτηρίζεται κυρίως από μιά διαρκή προσπάθεια για νά σωθεϊ τό φευγαλέο και παροδικό, ως κάτι άτρωτο από τήν έκπραγμάτιση, πού ταυτόχρονα τή συνοδεύει. Η έννοια τής καλλιτεχνικής τεχνικής καθορίζεται ίσως μόνο σέ αύτή τή σισύφεια προσπάθεια· συγγενεύει μέ τό *tour de force*. Γύρω από αυτό περιστρέφεται ή θεωρία του Valéry, μιά όρθολογική αντίληψη τής αισθητικής άνορθολογικότητας. Έξάλλου ή παρόρμηση τής τέχνης νά αντικειμενοποιεί τό φευγαλέο και όχι τό μόνιμο μπορεί νά διατρέχει όλόκληρη τήν ιστορία. Ό Hegel δέν τό αντιλήφθηκε και έτσι, παρά τή διαλεκτική του, παρέβλεψε τόν χρονικό πυρήνα του περιεχομένου αλήθειας της. Η ύποκειμενοποίηση τής τέχνης κατά τή διάρκεια του δέκατου ένατου αιώνα, ή όποία ταυτόχρονα άπελευθέρωσε τίς τεχνικές της παραγωγικές δυνάμεις, δέν θυσίασε τήν αντικειμενική ιδέα τής τέχνης, αλλά δίδοντάς της χρονικό χαρακτήρα τήν ανέδειξε πιο άνάγλυφα, πιο καθαρά άπότι μπόρεσε ποτέ νά τήν ένσαρκώσει ή κλασικιστική καθαρότητα. Η άκρα δικαιοσύνη πού άπονεμήθηκε έτσι στή μιμητική παρόρμηση μετατρέπεται σέ άκρα άδικία, διότι ή διάρκεια, ή αντικειμενοποίηση, σέ τελική άνάλυση άρνεϊται τή μιμητική παρόρμηση. Αλλά ή ευθύνη γι' αυτό πρέπει νά αναζητηθεϊ στην ιδέα τής τέχνης και όχι στην ύποτιθέμενη παρακμή της.

Ό αισθητικός νομιναλισμός είναι μιά διαδικασία πού έκτυλίσσεται μέσα στή μορφή και μετατρέπεται ό ίδιος σέ μορφή· ύπάρχει και έδω ή διαμεσολάβηση του γενικού και του μερικού-ειδικού. Οί

νομιναλιστικές απαγορεύσεις δεδομένων μορφῶν εἶναι ὁδηγίες μέ δεσμευτική ἰσχὺ. Ἡ κριτική τῶν μορφῶν συνδέεται στενά μέ τήν κριτική τῆς μορφολογικῆς τους ἐπάρκειας. Ὑποδειγματική εἶναι ἡ σημαντική γιά κάθε μορφολογία διαφορά μεταξύ κλειστῶν καί ἀνοιχτῶν μορφῶν. Ἀνοιχτές μορφές εἶναι ἐκεῖνες οἱ γενικές κατηγορίες πού ἐπιζητοῦν τόν συμβιβασμό μέ τή νομιναλιστική κριτική τοῦ γενικοῦ, ἡ ὁποία στηρίζεται στήν ἐμπειρία ὅτι ἡ προβαλλόμενη ἀπό τά ἔργα τέχνης ὡς ἐπίτευγμά τους ἐνότητα τοῦ γενικοῦ καί τοῦ μερικοῦ κατά βάση ἀποτυγχάνει. Καμμιά δεδομένη γενική μορφή δέν δέχεται μέσα της χωρίς σύγκρουση τό μερικό-εἰδικό πού δέν ἀπορρέει ἀπό τό εἶδος. Ἡ διαιωνιζόμενη γενικότητα τῶν μορφῶν δέν συμβιβάζεται μέ τό νόημά τους, ἡ ὑπόσχεση ὅτι ἡ γενική μορφή εἶναι μιά στρογγυλή καί ἰσορροπημένη ἀψίδα πού ἐπιστεγάζει τά ἔργα μένει ἀνεκπλήρωτη, διότι ἰσχύει γιά κάτι διαφορετικό ἀπό τίς μορφές, τό ὁποῖο δέν ἀνέχθηκε ἴσως ποτέ τήν ταυτότητα μέ αὐτές. Μορφές πού, ἐνῶ πέρασε ἡ στιγμή τους, ἐξακολουθοῦν νά κροταλίζουν ἀδικοῦν τήν ἴδια τή μορφή. Μιά μορφή πού ἔχει ἀντικειμενοποιηθεῖ, παγιωθεῖ, ἐναντι τοῦ Ἄλλου της παύει νά εἶναι μορφή. Ἡ αἴσθηση τῆς μορφῆς τοῦ Bach, ὁ ὁποῖος ἀπό πολλές ἀπόψεις ἐναντιωνόταν στόν ἀστικό νομιναλισμό, δέν συνίστατο στόν σεβασμό πρός τίς παραδοσιακές μορφές, ἀλλά στό γεγονός ὅτι τίς κρατοῦσε ρευστές ἤ, πιό σωστά, δέν τίς ἄφηνε κἄν νά παγιωθοῦν: ἓνας νομιναλισμός πού ἀπορρέει ἀπό τήν αἴσθηση τῆς μορφῆς. Ἐκεῖνο τό στοιχεῖο τῶν μυθιστορημάτων πού σύμφωνα μέ ἓνα στερεότυπο μή ἀπαλλαγμένο ἀπό μνησικακία ἐγκωμιάζεται ὡς μορφολογικό χάρισμά τους ἀληθεύει ὡς πρός τήν ἱκανότητά τους νά κρατοῦν τίς μορφές εὐμετάβλητες σέ σχέση μέ τό διαμορφωνόμενο προϊόν, νά κάνουν ὑποχωρήσεις ἀπέναντί του ἀπό αἰσθησιακή συμπάθεια ἀντί νά τό τιθασεύουν, καί ὅχι νά χειρίζονται ἔστω μέ ἐπιτυχία αὐτές τίς μορφές. Ἡ αἴσθηση τῆς μορφῆς φωτίζει καί τόν προβληματικό χαρακτήρα τῶν μορφῶν: τό γεγονός ὅτι ἡ ἀρχή καί τό τέλος ἑνός μουσικοῦ μέρους, ἡ ἰσορροπημένη σύνθεση ἑνός πίνακα, τελετουργικές σκηνές στό θέατρο, ὅπως ὁ θάνατος ἢ ὁ γάμος τῶν ἡρώων, εἶναι μάταια ὅταν γίνονται αὐθαίρετα: τό μορφοποιημένο δέν ἀνταποκρίνεται στή μορφή πού τό πλάθει. Ὅταν ὅμως ἡ παραίτηση ἀπό τελετουργικές μορφές, στήν ἰδέα τοῦ ἀνοιχτοῦ εἶδους –πού ἀρκετά συχνά, ὅπως τό ρόντο, εἶναι συμβατικό–, ἀπαλλάσσεται

από τό ψέμα ὅτι εἶναι ἀναγκαῖες, τότε αὐτή ἡ ἰδέα διατρέχει τόν κίνδυνο νά γίνει τυχαία. Τό νομιναλιστικό μόρφωμα ὑποτίθεται ὅτι γίνεται ἔργο τέχνης ἐπειδὴ ὁργανώνεται καθαρά ἀπό κάτω πρὸς τὰ πάνω ἀντί νά τοῦ ἐπιβάλλονται ἀπό πάνω γενικές ἀρχές ὁργάνωσης. Ἀλλά κανένα ἔργο τέχνης πού ἐπαφίεται στόν ἑαυτό του δέν ἔχει τή δύναμη νά αὐτοοργανωθεί ἔτσι ὥστε νά χαράξει μόνο του δεσμευτικά ὅρια. Θά ἦταν πραγματικά φετιχισμός νά τό προικίσει κανείς μέ τέτοια δύναμη. Ὁ ἀχαλίνωτος αἰσθητικός νομιναλισμός διαλύει κάθε μορφή, ὅπως ἡ φιλοσοφική κριτική πού ἀσκήθηκε στόν Ἀριστοτέλη, θεωρώντας την ὑπόλειμμα ἑνός πνευματικοῦ εἶναι καθ' ἑαυτό. Καταλήγει στήν κυριολεκτική πραγματικότητα τῶν δεδομένων καί εἶναι ἀσυμβίβαστη μέ τήν τέχνη. Πάνω σέ ἔργα ἑνός καλλιτέχνη μέ ἀπαράμιλλο μορφολογικό ἐπίπεδο, ὅπως εἶναι ὁ Mozart, θά μπορούσε νά δείξει κανείς πόσο κοντά στή νομιναλιστική διάλυση τῆς μορφῆς φθάνουν τὰ πιά τολμηρά καί γιαυτό πιά αὐθεντικά του μορφώματα. Ὁ χαρακτήρας τοῦ ἔργου τέχνης ὡς τεχνουργήματος δέν συμβιβάζεται μέ τό αἶτημα πού θέλει τόν καλλιτέχνη νά ἐπαφίεται καθαρά στό πράγμα. Καθώς τὰ ἔργα τέχνης φτιάχνονται ἀπό ἀνθρώπους, ἔχουν κάτι «στημένο», ἕνα στοιχεῖο «σκηνοθεσίας», τό ὁποῖο ἡ νομιναλιστική εὐαισθησία δέν ἀνέχεται. Στήν ἀνεπάρκεια τῶν ἀνοιχτῶν μορφῶν —ἕνα χτυπητό παράδειγμα εἶναι οἱ δυσκολίες τοῦ Brecht νά κλείσει μέ πειστικό τρόπο τὰ θεατρικά του ἔργα— κορυφώνεται ἡ ἱστορική ἀπορία στήν ὁποία ἔχει περιέλθει ὁ νομιναλισμός τῆς τέχνης. Κατά τὰ ἄλλα δέν πρέπει νά παραμελεῖται ἕνα ποιοτικό ἄλμα στή συνολική τάση πρὸς τήν ἀνοιχτή μορφή. Οἱ παλαιότερες ἀνοιχτές μορφές σχηματίζονταν μέ τήν τροποποίηση τῶν παραδοσιακῶν, ἀπό τίς ὁποῖες ὅμως διατηροῦσαν κάτι περισσότερο ἀπό τό ἀπλό περίγραμμα. Ἡ μορφή τῆς σονάτας στήν κλασσική περίοδο τῆς Βιέννης ἦταν βέβαια μιά δυναμική ἀλλά κλειστή μορφή καί ὁ κλειστός της χαρακτήρας παρέμενε ἐπισφαλής· τό ρόντο, μέ τήν ἐσχευμένη μὴ δεσμευτικότητα τῶν ἐναλλαγῶν μεταξύ ρεφραίν καί κουπλέ, ἦταν μιά κατηγορηματικά ἀνοιχτή μορφή. Ἀλλά στόν ἴστό τῆς σύνθεσης ἡ διαφορὰ μεταξύ ἀνοιχτῆς καί κλειστῆς μορφῆς δέν εἶναι τόσο καταφανής. Ἀπό τόν Beethoven μέχρι τόν Mahler συνηθίζοταν ὁ τύπος «ρόντο σονάτας», πού μετέφερε τήν ἀνάπτυξη τῆς σονάτας στό ρόντο ἐπιζητώντας μιά ἰσορροπία ἀνάμεσα στό παιγνιδί της

άνοιχτῆς μορφῆς καί τῇ δεσμευτικότητά τῆς κλειστῆς. Αὐτό μποροῦσε νά γίνει ἐπειδὴ ἡ ἴδια ἡ μορφή τοῦ ρόντο δέν παραδιδόταν κυριολεκτικά στό τυχαῖο, ἀλλά, στό πνεῦμα τῆς νομιναλιστικῆς ἐποχῆς καί ἀναπολώντας τό πολύ παλαιότερο τῶν κυκλικῶν τραγουδιῶν, τήν ἐναλλαγή μεταξύ χορωδίας καί ἐξάρχοντος, ἀκολουθοῦσε μόνο τό αἶτημα γιά εὐελιξία ὡς καθιερωμένη μορφή. Τό ρόντο προσφερόταν στή φθηνή τυποποίηση περισσότερο ἀπότι ἡ δυναμικά ἀναπτυσσόμενη σονάτα, πού παρά τόν κλειστό της χαρακτήρα ἡ δυναμική της δέν ἐπέτρεπε σχηματοποιήσεις. Ἡ αἴσθησις τῆς μορφῆς, πού στό ρόντο ἔδινε τουλάχιστον τή φαινομενική ἐντύπωση τοῦ τυχαίου, χρειαζόταν τώρα ἐγγυήσεις γιά νά μὴ διαλύσει τό εἶδος. Παλαιότερες μορφές στόν Bach, ὅπως καί τό presto τοῦ ἰταλικοῦ κοντσέρτου, ἦταν πιό εὐέλικτες, λιγότερο ἄκαμπτες, περισσότερο συνυφασμένες ἀπό τά ρόντο τοῦ Mozart, πού ἀνῆκαν σέ ἓνα μεταγενέστερο στάδιο τοῦ νομιναλισμοῦ. Ἡ ποιοτική μεταβολή ἔγινε ὅταν τῇ θέσῃ τοῦ ὀξύμωρου σχήματος ἀνοιχτῆ μορφῆ ἔλαβε μιά μέθοδος πού χωρίς νά λαμβάνει ὑπόψη τά εἶδη συμμορφωνόταν μέ τή νομιναλιστική ἐπιταγή· κατὰ παράδοξο τρόπο τά ἀποτελέσματα ἦταν τύποι πιό κλειστοί ἀπό τοὺς διαλλακτικούς προδρόμους τους· ἡ νομιναλιστική ὥθησις πρὸς τό αὐθεντικό ἀντιστέκεται στίς παιγνιώδεις μορφές πού κατάγονται ἀπό τό φεουδαρχικό ντιβερτιμέντο. Ἡ σοβαρότητα τοῦ Beethoven εἶναι ἀστική. Τό τυχαῖο ἐπεκτάθηκε στόν χαρακτήρα τῆς μορφῆς. Σέ τελική ἀνάλυση τό τυχαῖο εἶναι μιά συνάρτηση τῆς αὐξανόμενης ἐπεξεργασίας. Περιφερειακά φαινόμενα ὅπως ἡ πρόσκαιρη συρρίκνωση τῆς ἔκτασης μουσικῶν συνθέσεων ἢ οἱ μικρές διαστάσεις τῶν καλύτερων πινάκων τοῦ Klee βρίσκουν ἴσως ἐδῶ τήν ἐξήγησή τους. Ἡ ἐλάττωσις τοῦ χρόνου καί τοῦ χώρου εἶναι μιά παραίτηση λόγῳ τῆς κρίσεως τῆς νομιναλιστικῆς μορφῆς, μιά ὑποχώρησις στό ἐλάχιστο ὅριο ὡς σημεῖο ἀδιαφορίας. Ἡ ζωγραφικὴ action painting καί ἡ λεγόμενη informel, ὅπως καί ἡ ἀλεατορική μουσική, ὁδήγησαν ἴσως αὐτὴ τὴν παραίτηση στὰ ἄκρα: τό αἰσθητικὸ ὑποκείμενο στήν ἀπόγνωσή του ἀπαλλάσσεται ἀπὸ τό βάρος τῆς μορφοποίησης αὐτοῦ πού γιά τό ἴδιο εἶναι τυχαῖο· ἀποσειόντάς το φορτῶνει τρόπον τινά τὴν εὐθύνη τῆς ὀργάνωσης στό ἴδιο τό τυχαῖο. Τό κέρδος πιστώνεται πάλι σέ λάθος λογαριασμό. Ἡ μορφολογικὴ νομοτέλεια πού ἐξάγεται ὡς δῆθεν ἀπόσταγμα ἀπὸ τό τυχαῖο καί ἑτερογε-

νές παραμένει μέ τή σειρά της έτερογενής, μή δεσμευτική γιά τό έργο τέχνης· όταν λαμβάνεται κατά λέξη, είναι ξένη πρός τήν τέχνη. Ἡ στατιστική έρχεται νά μᾶς παρηγορήσει γιά τήν ἀπουσία τῶν παραδοσιακῶν μορφῶν. Αὐτή ἡ κατάσταση περιέχει μέσα της τήν ἴδια τήν κριτική της. Τά νομιναλιστικά έργα τέχνης χρειάζονται ξανά καί ξανά τό καθοδηγητικό χέρι, πού γιά λόγους ἀρχῆς τό ἀποκρύπτουν. Στήν ἀκραία νηφάλια-ἀντικειμενική κριτική τῆς φαινομενικότητας παρειαφρέει ἕνα στοιχεῖο φαινομενικότητας, πού εἶναι ἴσως τόσο ἀναπόφευκτο ὅσο καί ἡ αἰσθητική φαινομενικότητα ὅλων τῶν ἔργων τέχνης. Πολλοί αἰσθάνονται ὅτι τά καλλιτεχνικά προϊόντα τοῦ τυχαίου εἶναι ἀνάγκη νά ὑποβάλλονται σέ μιᾶ διαδικασία ἐπιλογῆς πού θά ἔχει τρόπον τινά μιᾶ λειτουργία στυλιζαρίσματος. *Corriger la fortune*^{85β} εἶναι ἡ κραυγή προειδοποίησης τοῦ νομιναλιστικοῦ ἔργου τέχνης. Ἡ τύχη του δέν εἶναι εὐνοϊκή, ἀλλά μᾶλλον συνιστᾷ τόν μοιραῖο κλοιό ἀπό τόν ὁποῖο τά έργα τέχνης θέλουν νά βγοῦν τραβώντας τόν ἑαυτό τους ἀπό τά μαλλιά, καί αὐτό ἤδη ἀπό τήν ἀρχαιότητα, όταν παρέπεμψαν τόν μῦθο σέ δίκη. Ἀπαράμιλλο στόν Beethoven, πού ἡ μουσική του εἶχε δεχθεῖ τήν ἐπίδραση τοῦ νομιναλιστικοῦ μοτίβου ὅσο καί ἡ φιλοσοφία τοῦ Hegel, εἶναι τό γεγονός ὅτι ἐμπότισε τήν παρέμβαση τοῦ καθοδηγητικοῦ χεριοῦ, τήν ὁποία ἀπαιτοῦσε ἡ προβληματικότητα τῆς μορφῆς, μέ τό στοιχεῖο τῆς αὐτονομίας, μέ τήν ἐλευθερία τοῦ ὑποκειμένου πού ἀποκτοῦσε αὐτοσυνείδηση. Αὐτό πού ἀπό τή σκοπιά τοῦ ἐπαφιέμενου στόν ἑαυτό του ἔργου τέχνης δέν μποροῦσε παρά νά φαίνεται σάν ἀνώτερη δύναμη ὁ Beethoven τό νομιμοποίησε μέσα ἀπό τό πνευματικό περιεχόμενο τοῦ ἔργου. Κανένα ἔργο τέχνης δέν ἀξίζει αὐτόν τόν τίτλο ἄν κρατάει σέ ἀπόσταση αὐτό πού ἀπέναντι στόν νόμο του εἶναι τυχαῖο, διότι μορφή εἶναι ἐξ ὀρισμοῦ μορφή ἐνός πράγματος καί αὐτό τό πράγμα δέν ἐπιτρέπεται νά γίνει ἀπλό συνώνυμο ἢ ταυτολογία τῆς μορφῆς. Ἀλλά ἡ ἀναγκαιότητα αὐτῆς τῆς σχέσης μεταξύ τῆς μορφῆς καί τοῦ Ἄλλου της ὑπονομεύει τή μορφή, ἡ ὁποία δέν μπορεῖ νά μείνει καθαρή καί ἀπαλλαγμένη ἀπό τό έτερογενές πρός αὐτή, κάτι πού ὡς μορφή ἐπιθυμεῖ, ἐνῶ ἔχει τήν ἀνάγκη τοῦ έτερογενοῦς. Ἡ ἐμμονή τῆς μορφῆς στό πλαίσιό της ἔχει τά ὅριά της. Καί ὅμως σέ ὁλόκληρη τήν ἱστορία τῆς ἀστικῆς τέχνης τίποτε ἄλλο δέν ἦταν δυνατόν ἐκτός ἀπό τήν προσπάθεια ὥστε νά διαλυθεῖ ἡ ἀντινομία τοῦ νομι-

ναλισμοῦ ἢ τουλάχιστον νά μορφοποιηθεῖ ἔτσι ὥστε ἡ μορφή νά προκύψει ἀπό τήν ἄρνησή της. Ἀπό αὐτή τήν ἀποψη ἡ ἱστορία τῆς νεώτερης τέχνης δέν εἶναι ἀπλῶς ἀνάλογη τῆς ἱστορίας τῆς φιλοσοφίας, ἀλλά ἓνα καί τό αὐτό. Αὐτό πού ὁ Hegel ἀποκαλοῦσε ξεδίπλωμα τῆς ἀλήθειας ἦταν σέ αὐτή τήν κίνηση τό ἴδιο.

Ἡ ἀνάγκη νά ὀδηγηθεῖ τό νομιναλιστικό στοιχεῖο στήν ἀντικειμενοποίησή του, ἐνῶ αὐτό ἀντιστέκεται, γεννᾷ τήν ἀρχή τῆς κατασκευῆς. Κατασκευή εἶναι ἡ μορφή τῶν ἔργων πού δέν τοὺς ἐπιβάλλεται ἀπό ἔξω ἔτοιμη οὔτε ἀναδύεται βέβαια μέσα ἀπό αὐτά, ἀλλά πηγάζει ἀπό τήν ἀντανάκλασή τους στόν ὑποκειμενικό Λόγο. Ἀπό ἱστορική ἀποψη ἡ ἔννοια τῆς κατασκευῆς προέρχεται ἀπό τά μαθηματικά. Στή θεωρητική φιλοσοφία τοῦ Schelling μεταφέρθηκε πρώτη φορά σέ ἓνα ζήτημα τῆς ἀντικειμενικῆς πραγματικότητας: ἦταν ὁ κοινός παρονομαστής τοῦ διάχυτου τυχαίου καί τῆς ἀνάγκης γιά μορφή. Μέ αὐτή τήν ἔννοια συγγενεύει ἡ ἔννοια τῆς κατασκευῆς στήν τέχνη. Ἐπειδή ἡ τέχνη δέν μπορεῖ πιά νά στηρεχθεῖ σέ καμμιᾷ ἀντικειμενική γενική ἔννοια καί παραταῦτα ἔξ ὀρισμοῦ ἀποτελεῖ ἀντικειμενοποίηση παρορμήσεων, ἡ ἀντικειμενοποίηση λαμβάνει τόν χαρακτήρα μιᾶς λειτουργίας. Σπάζοντας τήν προστατευτική στέγη τῆς τέχνης, τίς μορφές, ὁ νομιναλισμός ἔκανε τήν τέχνη νά βρεθεῖ τρόπον τινά στό ὑπαιθρο, προτοῦ αὐτό γίνει πρόγραμμα τῆς τέχνης μέ μή μεταφορική σημασία. Τόσο ἡ σκέψη ὅσο καί ἡ τέχνη ἀπέκτησαν δυναμικό χαρακτήρα. Δέν εἶναι ἴσως ἀνεπίτρεπτη γενίκευση νά ποῦμε ὅτι ἡ νομιναλιστική τέχνη μόνο μέσω τοῦ ἐνύπαρκτου γίγνεσθαι, μέσω τοῦ χαρακτήρα διαδικασίας πού ἔχει κάθε ἔργο, ἐκμεταλλεύεται τήν εὐκαιρία τῆς ἀντικειμενοποίησης. Ὡστόσο ἡ δυναμική ἀντικειμενοποίηση, αὐτό πού καθορίζει τό ἔργο τέχνης ὡς ὄντως ὑπαρκτό, ἐμπεριέχει ἓνα στατικό στοιχεῖο. Μέ τήν κατασκευή ἡ δυναμική μετατρέπεται πλήρως σέ στατική: τό κατασκευασμένο μόρφωμα στέκεται ἀκίνητο. Ἐτσι ἡ πρόοδος τοῦ νομιναλισμοῦ φθάνει στά ὅριά της. Ὑπόδειγμα δυναμικοποίησης στή λογοτεχνία εἶναι ἡ μηχανορραφία, στή μουσική ἡ ἀνάπτυξη τοῦ θέματος. Ἡ φιλόπονη καί ἀδιαφανής ὡς πρός τόν σκοπό της, ταραγμένη δραστηριότητα στίς ἀναπτύξεις τοῦ Haydn εἶναι ὁ ἀντικειμενικός λόγος πού καθορίζει ἐκεῖνο τό ὁποῖο ὁ ἀκροατής ἀντιλαμβάνεται ὡς ἔκφραση ὑποκειμενικοῦ χιοῦμορ. Ἡ δράση τῶν ἐπιμέρους μοτίβων, πού ἐπιδιώκουν τά συμφέροντά τους καί πιστεύουν στή

διαβεβαίωση –τρόπον τινά ένα όντολογικό υπόλειμμα– ότι έτσι υπηρετούν την άρμονία του όλου, θυμίζουν καθαρά την ένθερμη, πονηρή και στενοκέφαλη συμπεριφορά των μηχανορράφων, των απόγονων του παλαιού μωρού δικομανούς. Η μωρία του έμποτίζει ακόμη και τα χαρακτηριστικά έργα του δυναμικού κλασικισμού, όπως εξακολουθεί να ζει και στόν καπιταλισμό. Η αισθητική λειτουργία τέτοιων μέσων ήταν να επιβεβαιώνουν ως αποτέλεσμα δυναμικά, μέσω ενός γίγνεσθαι, τη διαδικασία που προκαλείται από τό μεμονωμένο έργο τέχνης, τίς προϋποθέσεις του που τίθενται άμεσα. Είναι ένα είδος πανουργίας του άλογου, που απογυμνώνει τόν μηχανορράφο από τη στενοκεφαλιά του· τό αλαζονικό άτομο επιβεβαιώνει τόν έαυτό του. Η άσυνήθιστη μακροβιότητα της επανέκθεσης στη μουσική ένσαρκώνει τόσο την επιβεβαίωση όσο και, ως επανάληψη ενός κατά βάθος ανεπανάληπτου, τόν περιορισμένο όρίζοντα. Η μηχανορραφία ή η ανάπτυξη του θέματος στη μουσική δέν είναι μόνο μιά υποκειμενική δραστηριότητα, ένα απλό χρονικό γίγνεσθαι. Στόν ίδιο βαθμό αντιπροσωπεύουν στά έργα την αποδεσμευμένη, τυφλή και αυτοαναλωνόμενη ζωή. Άπέναντί της τά έργα τέχνης δέν είναι πιά προπύργια. Κάθε μηχανορραφία, υπό τη διπλή έννοια της πλεκτάνης και της πλοκής, λέει: έτσι γίνονται τά πράγματα, αυτά συμβαίνουν έξω. Παρουσιάζοντας αυτό τό *Comment c'est* [όπως είναι] τά άνύποπτα έργα τέχνης διαποτίζονται από τό Άλλο τους, τό έτερογενές γίνεται παρώθηση της έγγενοϋς τους ιδιότητας, της κίνησης προς την αντικειμενοποίηση. Αυτό καθίσταται δυνατό έπειδή ή μηχανορραφία και ή ανάπτυξη στη μουσική, υποκειμενικά καλλιτεχνικά μέσα, όταν μεταφυτεύονται σέ έργα, λαμβάνουν τόν χαρακτήρα της υποκειμενικής αντικειμενοποίησης τόν όποιο έχουν στην πραγματικότητα· έτσι καταγγέλλουν την κοινωνική εργασία για τη στενοκεφαλιά της, δείχνοντας ότι είναι δυνητικά περιττή. Αυτός ό δυνητικά περιττός χαρακτήρας της εργασίας είναι πραγματικά τό σημείο σύμπτωσης της τέχνης και της αντικειμενικής κοινωνικής δραστηριότητας. Έκει όπου ένα δράμα, ένα προϊόν τύπου σονάτας της άστικής εποχής, «εργάζεται», δηλαδή αναλύεται σέ πολύ μικρά μοτίβα και μέ τη δυναμική τους σύνθεση αντικειμενοποιείται, εκεί λοιπόν, μέχρι την πιο λεπτή πτυχή, ακούγεται ό αντίλαλος της παραγωγής έμπορευμάτων. Η σύνδεση τέτοιων τεχνικών διαδικασιών μέ υλικές και,

από την περίοδο της μαζικής εργοστασιακής παραγωγής, ανεπτυγμένες τεχνικές μεθόδους δέν έχει φωτισθεί ακόμη, αλλά είναι όλοφάνερη. Μέ τη μηχανορραφία και την ανάπτυξη στη μουσική όμως ο μηχανισμός της παραγωγής μεταφέρεται μέσα στα έργα τέχνης όχι μόνον ως έτερογενής ζωή, αλλά και ως νόμος πού τη διέπει: τά νομιναλιστικά έργα τέχνης ήταν, χωρίς νά τό ξέρουν, *tableaux économiques*.^{85γ} Αυτή είναι ή ιστορικοφιλοσοφική πηγή του χιούμορ στους νεώτερους χρόνους. Μέσω τών οικονομικῶν μηχανισμῶν της έξωκαλλιτεχνικής δραστηριότητας αναπαράγεται ασφαλῶς ή ζωή. Αυτή ή δραστηριότητα είναι ένα μέσον για την επίτευξη ενός σκοποῦ. Ὑποδουλώνει ὅμως ὅλους τούς σκοπούς, ὥσπου γίνεται αὐτοσκοπός, ένας πραγματικός παραλογισμός. Αυτό επαναλαμβάνεται στην τέχνη, καθώς οί μηχανορραφίες, ὡς πλοκές και πλεκάνες, οί αναπτύξεις στη μουσική και οί πράξεις, μέ την έξαχρειωμένη μορφή τά ἐγκλήματα στα αστυνομικά μυθιστορήματα, απορροφούν ὅλο τό ἐνδιαφέρον, ἐνῶ οί λύσεις στίς ὁποῖες στοχεύουν είναι ξεπεσμένα στερεότυπα. Ἔτσι οί μηχανισμοί της κοινωνικής δραστηριότητας, πού ἐξ ὁρισμοῦ είναι μόνο μέσα, ένα είναι δι' ἄλλο, ἔρχονται σέ ἀντίφαση πρὸς τόν ὁρισμό τους, γίνονται αὐτοί καθ' ἑαυτούς μωροί και για τό αἰσθητικό δημιουργικό πνεῦμα γελοῖοι. Ὁ Haydn, ένας ἀπό τούς μεγαλύτερους συνθέτες, μέ τη διαμόρφωση τῶν φινάλε του ἐξέθεσε ὑποδειγματικά τή ματαιότητα της δυναμικής μέ την ὁποία ἀντικειμενοποιούνται· σέ αὐτό τό στρώμα ἀνήκει και ὅ,τι στόν Beethoven θά μπορούσε ὄντως νά ἀποκαλεῖται χιούμορ. Ὅσο πῖό πολύ ὅμως ή μηχανορραφία και ή δυναμική γίνονται αὐτοσκοπός –ἤδη στίς *Liaisons dangereuses* [Ἐπικίνδυνες ἐρωτικές σχέσεις, τοῦ Laclos, 1782] ή μηχανορραφία είναι θεματικός παραλογισμός–, τόσο πῖό κωμικές γίνονται και στην τέχνη, τόσο πῖό πολύ τό συναίσθημα, πού ὑποκειμενικά ἀνήκει σέ αὐτή τή δυναμική, γίνεται ὀργή για τή χαμένη πεντάρα, τό στοιχείο της ἀδιαφορίας στην ἀτομοποίηση. Ἡ δυναμική ἀρχή, ἀπό την ὁποία ή τέχνη, τό πῖό μεγάλο διάστημα και μέ την πῖό μεγάλη ἔμφαση, μπορούσε νά ἀναμένει την ὁμοίωση ἀνάμεσα στό γενικό και τό μερικό-εἰδικό, είναι μιά διαμαρτυρημένη συναλλαγματική. Ἡ αἴσθηση της μορφῆς ἀπομαγικοποιεῖ και αὐτή την ἀρχή, την αἰσθάνεται ὡς κάτι μωρό και παιδαριῶδες. Αυτή ή ἐμπειρία χρονολογεῖται ἤδη ἀπό τά μέσα τοῦ δέκατου ἑνατου αἰῶνα. Ὁ

Baudelaire, απολογητής της μορφής όσο και λυρικός ποιητής της σύγχρονης ζωής (*vie moderne*), την εξέφρασε στην αφιέρωση του *Spleen de Paris* σημειώνοντας ότι μπορεί να διακόψει όπου του αρέσει, όπως και ο άναγνώστης μπορεί να διακόψει την ανάγνωση όπου του αρέσει, «διότι δεν συνδέω την ατίθαση θέλησή του με τό ατελείωτο νήμα μιᾶς περιττῆς περιπλοκῆς».⁸⁶ Αυτό που ἡ νομιναλιστική τέχνη ὀργάνωνε μέσω του γίγνεσθαι, τώρα πού ἀντιλαμβάνεται κανείς τί κρύβεται πίσω ἀπό αὐτή τή λειτουργία τῆς δυναμικῆς, στηλιτεύεται ὡς περιττό. Ὁ κύριος μάρτυρας ὁλόκληρης τῆς αἰσθητικῆς τῆς τέχνης γιά τήν τέχνη (*l'art pour l'art*) μέ τήν προαναφερόμενη παρατήρησή του καταθέτει τρόπον τινά τά ὅπλα: ἡ ἀηδία του ἐπεκτείνεται καί στή δυναμική ἀρχή, ἡ ὁποία παραδίδει τό ἔργο ὡς ἓνα εἶναι καθ' ἑαυτό. Ἀπό τότε ὁ νόμος ὅλης τῆς τέχνης γίνεται ὁ ἀντι-νόμος της. Ὅπως γιά τό ἀστικό-νομιναλιστικό ἔργο τέχνης τό στατικό *a priori* τῆς μορφῆς ἀπαρχαιώθηκε, ἔτσι ἀπαρχαιώνεται τώρα ἡ αἰσθητική δυναμική, σύμφωνα μέ τήν ἐμπειρία πού πρῶτος διατύπωσε ὁ Kümberger, ἡ ὁποία ὁμως δονεῖ κάθε στίχο, κάθε στροφή τοῦ Baudelaire, ὅτι δέν ὑπάρχει πιά ζωή.^{86α} Ἡ κατάσταση στή σημερινή τέχνη δέν εἶναι διαφορετική. Ὁ διαδικαστικός χαρακτήρας τῆς τέχνης ἐμπίπτει στήν κριτική τῆς φαινομενικότητας, ὄχι μόνο τῆς γενικῆς αἰσθητικῆς φαινομενικότητας, ἀλλά καί τῆς ἐπίφασης τῆς προόδου στήν πάντοτε ἴδια κατάσταση τῆς κοινωνικῆς πραγματικότητας. Ἡ διαδικασία ἀποκαλύπτεται ἀπό τήν κριτική ὡς ἐπανάληψη τοῦ κατά βάση πάντοτε ἴδιου· ἡ τέχνη πρέπει νά ντρέπεται γι' αὐτή. Κρυπτογραφημένο εἶναι στήν αἰσθητική νεωτερικότητα τό αἶτημα γιά μιᾶ τέχνη πού δέν ὑποκύπτει πιά στή διάζευξη μεταξύ τῆς στατικῆς καί τῆς δυναμικῆς. Ἀδιάφορος ἀπέναντι στό κυρίαρχο στερεότυπο περί ἀνάπτυξης, ὁ Beckett θεωρεῖ ὅτι ἡ δουλειά του εἶναι νά κινεῖται σέ ἓναν ἀπειροελάχιστο χῶρο, στό ἀδιάστατο σημεῖο. Αὐτή ἡ αἰσθητική ἀρχή τῆς κατασκευῆς, ὡς ἀρχή τοῦ *il faut continuer*,^{86β} θά μπορούσε νά τοποθετηθεῖ πέρα ἀπό τή στατική· καί πέρα ἀπό τή δυναμική, καθόσον εἶναι βῆμα σημειωτόν. ὁμολογία τῆς ματαιότητάς της. Σύμφωνα μέ αὐτή τήν ἀρχή ὅλες οἱ κονστρουκτιβιστικές τεχνικῆς τῆς τέχνης κινοῦνται πρὸς μιᾶ στατική. Ὁ μόνος τελικός στόχος (*Telos*) τῆς δυναμικῆς τοῦ πάντοτε ἴδιου εἶναι ἡ συμφορά· αὐτήν κοιτάζει κατάματα ἡ ποίηση τοῦ Beckett. Ἡ συνείδηση ἀποκαλύπτει τόν περιορισμένο ὁρίζοντα τῆς ἀπεριόρι-

στα αὐτάρεσκης συνεχιζόμενης πορείας τῶν πραγμάτων ὡς αὐταπάτη τοῦ ἀπόλυτου ὑποκειμένου, ἡ κοινωνική ἐργασία περιφρονεῖ αἰσθητικά τό ἀστικό πάθος ἀφότου ὠριμάζουν πλέον οἱ συνθήκες ὥστε ἡ ἐργασία νά περιττεύει. Ἡ δυναμική τῶν ἔργων τέχνης ἀναστέλλεται τόσο ἀπό τήν ἐλπίδα γιά κατάργηση τῆς ἐργασίας ὅσο καί ἀπό τήν ἀπειλή τοῦ θανάτου λόγω ξεπαγιάσματος. Καί οἱ δύο τάσεις ἐνυπάρχουν ἀντικειμενικά στήν τέχνη, ἐνῶ ἡ ἴδια δέν μπορεῖ νά ἐπιλέξει. Οἱ διαφαινόμενες δυνατότητες ἐλευθερίας παρεμποδίζονται ἀπό τήν κοινωνική τάξη πραγμάτων, γι'αυτό δέν εἶναι οὔτε στήν τέχνη οὐσιαστικές. Σέ αὐτό ὀφείλεται ἡ ἀμφιρρέπεια τῆς αἰσθητικῆς κατασκευῆς, ἡ ὁποία μπορεῖ τόσο νά κωδικοποιήσῃ τήν παραίτηση τοῦ ἀποδυναμωμένου ὑποκειμένου καί νά κάνει τήν ἀπόλυτη ἀποξένωση ὑπόθεση τῆς τέχνης, ἡ ὁποία ἤθελε τό ἀντίθετο, ὅσο καί νά προβάλλῃ τήν ἰδεατή μελλοντική εἰκόνα μιᾶς κατάστασης τῆς συμφιλίωσης, πού θά βρισκόταν ἐπίσης πέρα ἀπό τή στατική καί τή δυναμική. Μερικές συνδέσεις μέ τήν τέχνοκρατία δημιουργοῦν τήν ὑποψία ὅτι ἡ ἀρχή τῆς κατασκευῆς παραμένει αἰσθητικά ὑποτελής στόν διοικούμενο κόσμο· μπορεῖ ὅμως νά καταλήξῃ σέ μιᾶ ἀγνωστή ἀκόμη αἰσθητική μορφή, πού ἡ ὀρθολογική της ὀργάνωση θά παραπέμπῃ στήν κατάργηση ὅλων τῶν διοικητικῶν κατηγοριῶν μαζί μέ τίς ἀντανακλάσεις τους στήν τέχνη.

Δέν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ἀπό μιᾶ ὀρισμένη σκόπιᾶ ἡ τέχνη ἦταν πιό ἄμεσα κοινωνική πρὶν ἀπὸ τή χειραφέτηση τοῦ ὑποκειμένου παρά ἀργότερα. Ἡ αὐτονομία της, μιᾶ ἀνεξαρτητοποίηση ἀπὸ τήν κοινωνία, ἦταν συνάρτηση τῆς ἀστικῆς συνείδησης τῆς ἐλευθερίας, ἡ ὁποία μέ τή σειρά της ἦταν συμφυῆς μέ τήν κοινωνική δομή. Προτοῦ διαμορφωθεῖ αὐτή ἡ συνείδηση, ἡ τέχνη βρισκόταν μέν ὄντως σέ ἀντίθεση πρὸς τήν κοινωνική κυριαρχία καί τήν προέκτασή της στά ἦθη καί τοὺς τρόπους συμπεριφορᾶς, ἀλλά ὄχι ὡς τέτοια. Ὑπῆρχαν ἀσφαλῶς σποραδικές συγκρούσεις ἤδη ἀπὸ τήν ἐτυμηγορία στήν πλατωνική *Πολιτεία*, ἀλλά κανένας δέν θά εἶχε συλλάβῃ τήν ἰδέα μιᾶς τέχνης θεμελιωδῶς ἀντιτιθέμενης πρὸς τήν κοινωνική δομή, καί οἱ κοινωνικοὶ ἔλεγχοι ἐπενεργοῦσαν πολὺ πιό ἄμεσα ἀπὸτι στήν ἀστική ἐποχή μέχρι τὰ πρόθυρα τῶν ὀλοκληρωτικῶν κρατῶν. Ἀπὸ τήν ἄλλη μεριά ἡ ἀστική τάξη ἐνσωμάτωσε τήν τέχνη

πληρέστερα από οποιαδήποτε προηγούμενη κοινωνία. Ἡ πίεση τοῦ ἐντεινόμενου νομιναλισμοῦ ὠθοῦσε ὄλο καί περισσότερο πρὸς τὰ ἔξω τὸν κοινωνικὸ χαρακτήρα τῆς τέχνης, πού σέ λανθάνουσα μορφή ἦταν πάντοτε ὑπαρκτός· στό μυθιστόρημα εἶναι ἀσύγκριτα πιό φανερός ἀπὸτι στό πολύ στυλιζαρισμένο καί ἀποστασιοποιημένο ἱπποτικὸ μυθιστόρημα. Ἡ εἰσροή ἐμπειριῶν πού ἔπαψαν νά κλαδεύονται στὰ μέτρα τῶν δεδομένων εἰδῶν καθὼς καί ἡ ἀνάγκη νά πλάθεται ἡ μορφή ἀπὸ κάτω πρὸς τὰ πάνω, μέσα ἀπὸ αὐτές τίς ἐμπειρίες, ἔχουν «ρεαλιστικὸ» χαρακτήρα ἥδη ἀπὸ τῆ σκοπιά τῆς καθαρᾶ αἰσθητικῆς στάθμης καί ἀνεξάρτητα ἀπὸ τό ἐκάστοτε περιεχόμενο. Μὴ μετουσιωνόμενη πιά ἐξαρχῆς ἀπὸ τὴν ὑφολογικὴ ἀρχή, ἡ σχέση τοῦ περιεχομένου πρὸς τὴν κοινωνία, ἀπὸ τὴν ὁποία προέρχεται, εἶναι κατ' ἀρχάς πιό ἄμεση, ὄχι μόνο στὴ λογοτεχνία. Ἀκόμη καί τὰ λεγόμενα κατώτερα εἶδη τηροῦσαν μιά ἀπόσταση ἀπὸ τὴν κοινωνία, παρὰ τό γεγονὸς ὅτι μερικές φορές, ὅπως ἡ ἀττική κωμωδία, τό θέμα τους ἦταν οἱ συνθῆκες καί τὰ γεγονότα τῆς ἀστικῆς καθημερινότητας. Ἡ φυγὴ στὴ Νεφελοκοκκυγία, σέ μιά οὐδέτερη ζώνη, δέν εἶναι ἓνα κωμικὸ σάλτο τοῦ Ἀριστοφάνη, ἀλλὰ οὐσιῶδες στοιχεῖο τῆς μορφῆς πού ἔπλασε. Ἄν ἡ τέχνη, ἀπὸ τὴ μιά πλευρά της, ὡς προϊόν κοινωνικῆς ἐργασίας τοῦ πνεύματος, εἶναι πάντοτε κοινωνικὸ γεγονὸς ἢ δεδομένο (*fait social*), μέ τὴν ἀστικοποίησή της δίδεται ἀκόμη μεγαλύτερη ἐμφαση στὸν ρητὰ κοινωνικὸ της χαρακτήρα. Ἡ σχέση μεταξύ τεχνουργήματος καί ἐμπειρικῆς κοινωνίας γίνεται ἀντικείμενο τῆς ἀστικῆς τέχνης· ὁ Δόν Κιχώτης σημαδεύει τὴν ἀφετηρία αὐτῆς τῆς ἐξέλιξης. Αὐτό ὅμως πού κάνει τὴν τέχνη κοινωνικὴ δέν εἶναι μόνον ὁ τρόπος παραγωγῆς της, στὸν ὁποῖο συγκεντρώνεται κάθε φορὰ ἡ διαλεκτικὴ τῶν παραγωγικῶν δυνάμεων καί τῶν παραγωγικῶν σχέσεων, οὔτε ἡ κοινωνικὴ προέλευση τοῦ θεματικοῦ της περιεχομένου. Τὸν κοινωνικὸ της χαρακτήρα τὸν ἀποκτᾷ μᾶλλον ἐπειδὴ ἔρχεται σέ ἀντίθεση πρὸς τὴν κοινωνία, μιά θέση πού τὴ λαμβάνει μόνον ἀφότου ἔγινε αὐτόνομη. Μέ τὴν ἀποκρυστάλλωσή της σέ αὐτοτελῆ σφαίρα, ἀντὶ νά συμμορφῶνεται πρόθυμα μέ τοὺς ἰσχύοντες κοινωνικοὺς κανόνες καί νά ἀποδεικνύεται «κοινωνικά ὠφέλιμη», ἡ τέχνη ἀσκεῖ κριτικὴ στὴν κοινωνία ἀπλῶς καί μόνο μέ τὴν ὑπαρξή της, κάτι πού ἀποδοκιμάζεται ἀπὸ τοὺς πουριτανοὺς ὅλων τῶν κατηγοριῶν. Δέν ὑπάρχει κανένα καθαρὸ μόρφωμα, ἐπεξεργασμένο σύμφωνα μέ τὸν ἐσωτερικὸ

του νόμο, πού δέν άσκει σιωπηρά κριτική, πού δέν καταγγέλλει τήν ταπείνωση τοῦ ἀνθρώπου ἀπό μιά κατάσταση ή όποία όδηγεῖ πρός τήν όλική κοινωνία τῆς ἀνταλλαγῆς: όπου τά πάντα συνιστοῦν ἕνα εἶναι δι' ἄλλο. Ἡ ἀντικοινωνική στάση τῆς τέχνης εἶναι καθορισμένη ἄρνηση τῆς καθορισμένης κοινωνίας. Μέ τήν ἄρνηση τῆς κοινωνίας, πού ἰσοδυναμεῖ μέ τή μετουσίωση μέσω τοῦ μορφολογικοῦ νόμου, ή αὐτόνομη τέχνη προσφέρεται ἀσφαλῶς καί ὡς ὄχημα ἰδεολογίας: μέ τήν ἀποστασιοποίησή της ἀπό τήν κοινωνία, πού τῆς προκαλεῖ φρίκη, ἀφήνει ἐπίσης τήν κοινωνία ἀνενόχλητη. Ἀλλά καί αὐτό δέν εἶναι μόνον ἰδεολογία: ή κοινωνία δέν εἶναι ἀπλῶς ή ἀρνητικότητα τήν όποία καταδικάζει ό αἰσθητικός μορφολογικός νόμος, ἀλλά ἀκόμη καί στήν πιό ἀμφισβητήσιμη μορφή της ἐνσαρκώνει τήν παραγωγή καί τήν ἀναπαραγωγή τῆς ζωῆς τῶν ἀνθρώπων. Ἡ τέχνη δέν μποροῦσε νά ἀγνοήσει οὔτε αὐτό τό στοιχεῖο οὔτε τόν κριτικό της ρόλο, τουλάχιστον ὥσπου ή κοινωνική διαδικασία ἀποκαλύφθηκε ὡς μιά πορεία αὐτοεξόντωσης· καί καθῶς ή τέχνη δέν ἐκφέρει κρίσεις, δέν εἶναι στή δικαιοδοσία της νά διαχωρίσει μέσω προθέσεων αὐτές τίς δύο πλευρές τῆς κοινωνίας. Μιά καθαρή παραγωγική δύναμη ὅπως ή αἰσθητική, ἀφότου ἀπελευθερώθηκε ἀπό τίς ἑτερόνομες ὑπαγορεύσεις, εἶναι ἀντικειμενικά ό ἀντίποδας μιᾶς δεσμευμένης παραγωγικῆς δύναμης, ἀλλά καί ἕνα παράδειγμα μιᾶς μοιραίας δραστηριότητας πού γίνεται αὐτοσκοπός. Ἡ τέχνη διατηρεῖται στή ζωή μόνο χάρι στή δύναμή της νά ἀντιστέκεται στήν κοινωνία· ὅταν δέν λαμβάνει τῇ σκληρῇ μορφή ἑνός πράγματος, μετατρέπεται σέ ἐμπόρευμα. Ἡ συμβολή της στήν κοινωνία δέν εἶναι μιά ἐπικοινωνία μέ αὐτή, ἀλλά κάτι ἐνδιάμεσο, ή ἀντίστασή της, στήν όποία ή ἐνδοαισθητική διαδικασία ἀναπαράγει τήν κοινωνική ἀνάπτυξη χωρίς νά τή μιμεῖται. Ἡ ριζοσπαστική αἰσθητική νεωτερικότητα διατηρεῖ τήν ἐμμονή τῆς τέχνης στό πλάισιό της, ἀλλιῶς θά τιμωρηθεῖ μέ αὐτοκατάργηση, καί ή κοινωνία γίνεται δεκτή μέσα στήν τέχνη μόνο ὑπό συγκαλυμμένη μορφή, ὅπως στά ὄνειρα, μέ τά όποία ἀνέκαθεν παραλληλίζονται τά ἔργα τέχνης. Κανένα κοινωνικό στοιχεῖο μέσα στήν τέχνη δέν εἶναι ἄμεσα κοινωνικό, ἀκόμη καί ὅταν ή τέχνη τό ἐπιδιώκει. Πρόσφατο παράδειγμα εἶναι ό κοινωνικά στρατευμένος Brecht, ό όποῖος, γιά νά δώσει κατά κάποιον τρόπο καλλιτεχνική ἔκφραση στή στάση του, ἔπρεπε νά ἀπομακρύνεται ἀκριβῶς ἀπό τήν κοινωνική πραγματικότητα

στήν οποία απέβλεπαν τά θεατρικά του έργα. Ἐπρεπε νά μηχανεύεται ἰησουιτικές σοφιστεῖες γιά νά ἐμφανίζει τά γραφόμενά τους ὡς δῆθεν σοσιαλιστικό ρεαλισμό, ὥστε νά ξεφεύγει ἀπό τήν Ἱερά Ἐξέταση. Ἡ μουσική προδίδει τά μυστικά ὅλης τῆς τέχνης. Ὅπως στή μουσική ἡ κοινωνία, ἡ κίνησή της καί οἱ ἀντιφάσεις της μόνο σάν σκιά ἐμφανίζονται, μιλώντας βέβαια μέσα ἀπό αὐτή, ἀλλά ὅπως κάτι πού πρέπει νά ἀναγνωρισθεῖ ἡ ταυτότητά του, ἔτσι ἔχουν τά πράγματα καί στίς ἄλλες τέχνες. Ὅταν ἡ τέχνη δίνει τήν ἐντύπωση ὅτι ἀπεικονίζει τήν κοινωνία, τότε ἡ συμπεριφορά της εἶναι ἀκόμη πιο πλασματική, μιά χειρονομία τύπου «σάν νά». Ἡ Κίνα τοῦ Brecht [στόν *Καλό ἄνθρωπο τοῦ Σετσουάν*] εἶναι τόσο στυλιζαρισμένη ὅσο, γιά ἀντίθετους λόγους, καί ἡ Μεσσήνη τοῦ Schiller [στή *Νύφη τῆς Μεσσήνης*]. Ὅλες οἱ ἠθικές κρίσεις γιά πρόσωπα μυθιστορημάτων ἢ δραμάτων ἦταν ἄκυρες, ἀκόμη καί ἂν σωστά ἐκφέρονται γιά τά πρωτότυπα πρόσωπα, τά μοντέλα τῶν πρώτων· συζητήσεις ὅπως ἐκείνες γύρω ἀπό τό ἐρώτημα ἂν ὁ θετικός ἥρωας ἐπιτρέπεται νά ἔχει ἀρνητικά χαρακτηριστικά παραμένουν τόσο ἀνόητες ὅσο φαίνονται καί σέ ὅσους βρίσκονται ἐκτός τῶν τειχῶν. Ἡ μορφή ἐνεργεῖ ὅπως ἓνας μαγνήτης, καθῶς διατάσσει τά στοιχεῖα ἀπό τήν ἐμπειρική πραγματικότητα ἔτσι ὥστε νά ἀποξενώνονται ἀπό τό πλαίσιο τῆς ἐξωαισθητικῆς τους ὑπαρξης, καί μόνον ἔτσι μποροῦν νά ἐξουσιάζουν τήν ἐξωαισθητική οὐσία. Ἀπό τήν ἄλλη μεριά ἡ πρακτική τῆς πολιτιστικῆς βιομηχανίας συνδυάζει τόν δουλικό σεβασμό ἀπέναντι στίς ἐμπειρικές λεπτομέρειες, τήν πλήρη ψευδαίσθηση μιᾶς πιστῆς φωτογραφικῆς ἀναπαραγωγῆς, μέ τήν ἀκόμη μεγαλύτερη ἰδεολογική χειραγώγηση μέσω τῆς χρήσης καί ἀξιοποίησης αὐτῶν τῶν στοιχείων. Κοινωνικό χαρακτήρα στήν τέχνη ἔχει ἡ ἐσωτερική της κίνηση, ἡ δυναμική της κατά τῆς κοινωνίας, ὄχι ἡ φανερωνόμενη πολιτική της θέση. Ἡ ἱστορική της χειρονομία ἀπομακρύνει ἀπό κοντά της τήν ἐμπειρική πραγματικότητα, μολονότι τά ἔργα τέχνης, ὡς πράγματα, ἀποτελοῦν μέρος της. Ἄν μπορεῖ νά ἀποδοθεῖ στά ἔργα τέχνης μιά κοινωνική λειτουργία, αὐτή εἶναι ἡ ἀπουσία μιᾶς λειτουργίας, ἐνός κοινωνικοῦ ρόλου. Μέ τή διαφορά τους ἀπό τή μαγεμένη πραγματικότητα ἐνσαρκώνουν ἀρνητικά μιά κοινωνική κατάσταση στήν ὁποία ὅλα τά πράγματα θά ἔβρισκαν τή σωστή τους θέση, τή δική τους. Ἡ μαγεία τους εἶναι ἀπομαγικοποίηση. Ὁ κοινωνικός τους χαρακτήρας ἀπαιτεῖ τόν δι-

πλό στοχασμό: πάνω στο ίδιο τους τό χωριστό είναι και πάνω στις σχέσεις τους προς την κοινωνία. Ο διπλός τους χαρακτήρας είναι έκδηλος σε όλες τους τις εκφάνσεις· τὰ έργα τέχνης αλλάζουν και έρχονται σε αντίφαση προς τόν έαυτό τους. Κοινωνικά προοδευτικοί κριτικοί έπέρριψαν στό πρόγραμμα τής κίνησης «ή τέχνη για την τέχνη», ή όποία συμάχησε σε πολλές περιπτώσεις μέ πολιτικά αντιδραστικούς κύκλους, την πειστική κατηγορία ότι φετιχοποίησε την έννοια του καθαρού έργου τέχνης που άρκεϊται στον έαυτό του. Αυτή ή κριτική άληθεύει καθόσον τὰ έργα τέχνης, προϊόντα κοινωνικής εργασίας, υπακούοντας στον μορφολογικό τους νόμο ή δημιουργώντας έναν άλλον, απομονώνονται από αυτό που τὰ ίδια είναι. Κατ' αυτά κάθε έργο τέχνης θά μπορούσε νά κατηγορηθεί για ψευδή συνείδηση, νά καταλογισθεί στην ιδεολογία. Τυπικά-μορφολογικά ανεξάρτητα από αυτό που λένε, είναι ιδεολογία, καθόσον θέτουν a priori ένα πνευματικό προϊόν ως κάτι ανεξάρτητο από τούς όρους τής ύλικής του παραγωγής και κατά συνέπεια ως κάτι ανώτερο και έτσι αποκρύπτουν την παλαιά ένοχή που έγκειται στον χωρισμό μεταξύ σωματικής και πνευματικής εργασίας. Αυτό που μέσω εκείνης τής ένοχής έγινε ανώτερο ταπεινώνεται από τὰ έργα τέχνης. Γιαυτό τὰ έργα τέχνης μέ τό περιεχόμενο αλήθειας δέν εξαντλούνται στην έννοια τής τέχνης· θεωρητικοί τής «τέχνης για την τέχνη», όπως ο Valéry, υπογράμμισαν αυτό τό σημείο. Άλλά μέ τόν ένοχο φετιχισμό τους τὰ έργα τέχνης δέν είναι τελειωμένα, όπως άλλωστε καμμία ένοχή δέν εξουδετερώνει αυτό που ένέχεται. άφοϋ στην οικουμενικά διαμεσολαβημένη κοινωνία τίποτε δέν μένει έξω από τό πλέγμα ένοχής της. Όμως ο φετιχιστικός χαρακτήρας τών έργων τέχνης είναι προϋπόθεση του περιεχομένου αλήθειας, τό όποιο συνιστά και την κοινωνική τους αλήθεια. Η άρχή του είναι δι' άλλο, φαινομενικά ο αντίποδας του φετιχισμού, είναι ή βασική άρχή τής ανταλλαγής, στην όποία κρύβεται μεταμφιεσμένη ή κυριαρχία. Την κατάργηση τής κυριαρχίας αντιπροσωπεύει μόνον ό,τι δέν υποκύπτει στην άρχή τής ανταλλαγής· ή άτροφική αξία χρήσης αντιπροσωπεύεται από τό άχρηστο. Τὰ έργα τέχνης είναι ο τοποτηρητής τών πραγμάτων που δέν παραμορφώνονται πιά από την άγοραία ανταλλαγή, εκείνων που δέν μαγειρεύονται από τό κέρδος και την ψευδή συνείδηση τής έξευτελισμένης ανθρωπότητας. Μέσα στον κόσμο τής ολοκληρωτικής φαινομενικότητας τό φαινο-

μενικό είναι καθ' έαυτό τῶν ἔργων εἶναι ἡ μάσκα τῆς ἀλήθειας. Ὁ σαρκασμός τοῦ Marx γιά τήν ἐξευτελιστική ἀμοιβή πού εἰσέπραξε ὁ Milton γιά τόν *Χαμένο Παράδεισο*, ὁ ὁποῖος τότε δέν μπορούσε νά ἀναδειχθεῖ στήν ἀγορά ὡς κοινωνικά χρήσιμη ἐργασία,⁸⁷ εἶναι μιά καταγγελία τῆς τελευταίας καί ὡς τέτοια ἀποτελεῖ τήν πιό ἰσχυρή ὑπεράσπιση τῆς τέχνης ἀπό τήν ἀστική της λειτουργικοποίηση, ἡ ὁποία λογικά καταλήγει στή μή διαλεκτική κοινωνική καταδίκη τῆς τέχνης. Μιά ἀπελευθερωμένη κοινωνία θά ἦταν πέρα ἀπό τήν ἀνορθολογικότητα τῶν γενικῶν της ἐξόδων (*faux frais*) καί πέρα ἀπό τήν ὀρθολογικότητα τῆς ὠφέλειας ὡς σχέση σκοποῦ-μέσων. Αὐτό κρυπτογραφεῖται στήν τέχνη καί εἶναι ἡ κεφαλή τῆς ἐκρηκτικῆς της βόμβας. Ἄν τά μαγικά φετίχ εἶναι μιά ἀπό τίς ἱστορικές ρίζες τῆς τέχνης, τά ἔργα τέχνης ἐξακολουθοῦν νά περιέχουν ἓνα φετιχιστικό στοιχεῖο πού ξεπερνᾷ τόν φετιχισμό τοῦ ἐμπορεύματος. Δέν μποροῦν οὔτε νά τό ἀποχωρισθοῦν οὔτε νά διαψεύσουν τήν ὑπαρξή του· ἀλλά καί ἀπό κοινωνική ἄποψη τό ἐμφαντικό στοιχεῖο τῆς φαινομενικότητας στά ἔργα τέχνης, ὡς διορθωτικός παράγων, εἶναι ὄργανο τῆς ἀλήθειας. Ἔργα πού δέν ἐπιμένουν φετιχιστικά στήν ἐσωτερική τους συνοχή καί ἀλήθεια, σάν νά ἦταν κάτι ἀπόλυτο, πού δέν μποροῦν νά εἶναι, δέν ἔχουν ἐξαρχῆς καμμιᾶ ἀξία. Ἀλλά ἡ ἐπιβίωση τῆς τέχνης εἶναι ἀβέβαιη ὅταν ἡ ἴδια συνειδητοποιεῖ τόν φετιχισμό της καί —ὅπως ἀπό τά μέσα τοῦ δέκατου ἑνατου αἰῶνα καί ἐξῆς— ἐπιμένει σέ αὐτόν μέ πείσμα. Ὑπέρ τῆς τύφλωσής της δέν μπορεῖ νά συνηγορήσει, ἀλλά χωρίς αὐτή δέν θά μπορούσε νά ὑπάρξει. Αὐτό τήν ὁδηγεῖ σέ ἓνα δίλημμα, ἀπό τό ὁποῖο θά μπορούσε ἴσως νά βγεῖ μόνον ἂν κατανοήσει τήν ὀρθολογικότητα τῆς ἀνορθολογικότητάς της. Ἔργα τέχνης τά ὁποῖα μέ ἀντικειμενικά πολύ ἀμφίβολες πολιτικές παρεμβάσεις θέλουν νά ἀπαλλαγοῦν ἀπό τόν φετιχισμό μεταχειρίζονται ἀναπόφευκτα ἐκεῖνες τίς μάταια ἐξυμνούμενες ἀπλοποιήσεις πού κατά κανόνα τά ὁδηγοῦν κοινωνικά σέ μιά ψευδῆ συνείδηση. Ἡ βραχύπνοια τῆς πρακτικῆς στήν ὁποία παραδίδονται τυφλά παρατείνει τήν ἴδια τους τήν τύφλα.

Ἡ ἀντικειμενοποίηση τῆς τέχνης, ἀπό τή σκοπιά τῆς κοινωνίας ὁ φετιχισμός της, ἔχει ἀπό τή μεριά της κοινωνικό χαρακτήρα καθὼς εἶναι προϊόν τοῦ καταμερισμοῦ τῆς ἐργασίας. Γιαντό καί ἡ σχέση τῆς τέχνης πρός τήν κοινωνία δέν πρέπει νά ἀναζητεῖται κατά κύριο λόγο στή σφαῖρα τῆς πρόσληψής της. Προηγεῖται ἡ σφαί-

ρα της παραγωγής. Τό ενδιαφέρον για την κοινωνική αποκρυπτογράφηση της τέχνης πρέπει νά στραφεί πρὸς αὐτή, ἀντὶ νά ἱκανοποιεῖται ἀπλῶς μέ τή διαπίστωση καί τήν ταξινόμηση τῶν ἐπιδράσεων της, οἱ ὁποῖες συχνά, γιά κοινωνικούς λόγους, ἀποκλίνουν ἀπὸ τὰ ἔργα καί τό ἀντικειμενικό κοινωνικό τους περιεχόμενο. Οἱ ἀντιδράσεις τῶν ἀνθρώπων στὰ ἔργα τέχνης εἶναι ἀπὸ ἀμνημονεύτων χρόνων ἐξαιρετικά διαμεσολαβημένες, δέν σχετίζονται ἄμεσα μέ τό πράγμα. Σήμερα διαμεσολαβοῦνται ἀπὸ τό κοινωνικό ὅλον. Ἡ ἔρευνα τῶν ἐπιδράσεων δέν μπορεῖ νά προσεγγίσει τήν τέχνη ὡς κοινωνικό ζήτημα οὔτε ἐπιτρέπεται ἀσφαλῶς νά ἐπιβάλλει κανόνες καί πρότυπα στήν τέχνη, ἐνῶ ὑπὸ τό πνεῦμα τοῦ θετικισμοῦ σφετερίζεται ἓνα τέτοιο δικαίωμα. Ἡ ἑτερονομία στήν ὁποία θά ὑποβαλλόταν ἡ τέχνη μέ τήν ὑπαγόρευση κανόνων ἀντλημένων ἀπὸ φαινόμενα πρόσληψης θά ἦταν ἓνας ἰδεολογικός κλοιὸς πολὺ πιο περιοριστικός ἀπὸ κάθε ἰδεολογικό στοιχεῖο πού μπορεῖ νά ἐνυπάρχει στή φετιχοποίησή της. Ἡ τέχνη καί ἡ κοινωνία συγκλίνουν στό πνευματικό περιεχόμενο καί ὄχι σέ κάτι ἑξωτερικό πρὸς τό ἔργο τέχνης. Αὐτό ἰσχύει καί στήν ἱστορία της τέχνης. Ἡ συλλογικοποίηση τοῦ ἀτόμου ἀποβαίνει σέ βάρος της κοινωνικῆς παραγωγικῆς δύναμης. Στήν ἱστορία της τέχνης ξαναβρίσκουμε τήν πραγματική ἱστορία της κοινωνίας λόγω της αὐτόνομης ζωῆς τῶν παραγωγικῶν δυνάμεων, πού προέρχονται ἀπὸ τή δεύτερη καί στή συνέχεια ἀποχωρίζονται ἀπὸ αὐτή. Αὐτό ἐξηγεῖ γιατί ἡ τέχνη ξαναθυμίζει τό ἐφήμερο. Τό διατηρεῖ καί τό ξαναφέρει μπροστά μας ἀλλάζοντάς το: αὐτή εἶναι ἡ κοινωνική ἐξήγηση τοῦ χρονικοῦ της πυρήνα. Ἀπέχοντας ἀπὸ τήν κοινωνική πρακτική, ἡ τέχνη γίνεται ἓνα σχῆμα κοινωνικῆς πρακτικῆς: κάθε αὐθεντικό ἔργο τέχνης κάνει μέσα του μιά ἐπανάσταση. Ἐνῶ ὥστόσο ἡ κοινωνία, λόγω της ταυτότητας τόσο τῶν παραγωγικῶν δυνάμεων ὅσο καί τῶν παραγωγικῶν σχέσεων, εἰσέρχεται στήν τέχνη, γιά νά χαθεῖ πάλι μέσα της, ἡ τέχνη, ἀκόμη καί ἡ ἐκάστοτε πιο πρωτοποριακή, ἔχει τήν τάση νά κοινωνικοποιεῖται, νά ἐνσωματώνεται στήν κοινωνία. Ἀλλά αὐτή ἡ ἐνσωμάτωση δέν της ἀποφέρει, ὅπως διαλαλεῖ ἓνα φιλοπροοδευτικό στερεότυπο, μέ μιά ἐπιβεβαίωση ἐκ τῶν ὑστέρων τήν εὐλογία της δικαιοσύνης. Ἡ πρόσληψη συνήθως ἀμβλύνει τήν κριτική αἰχμή, πού συνιστοῦσε τήν καθορισμένη ἄρνηση της κοινωνίας. Τὰ ἔργα τέχνης ἐπενεργοῦν

κριτικά κατά την περίοδο ἐμφάνισής τους· ἀργότερα, μεταξύ ἄλλων καί λόγω τῶν κοινωνικῶν συνθηκῶν, εἶναι οὐδέτερα. Ἡ οὐδετεροποίησή τους εἶναι τό κοινωνικό τμήμα τῆς αἰσθητικῆς αὐτονομίας. Ὅταν ὅμως τά ἔργα τέχνης εἶναι θαμμένα στό πάν-θεο τῶν μορφωτικῶν ἀγαθῶν, ἔχουν ὑποστεῖ καί τά ἴδια μιά βλάβη, ἔχει ἀλλοιωθεῖ καί τό περιεχόμενο ἀλήθειας τους. Στόν διοικούμενο κόσμο ἡ οὐδετεροποίηση εἶναι οἰκουμενική. Κάποτε ἐξεγέρθηκε ὁ σουρρεαλισμός ἐναντίον τῆς φετιχοποίησης τῆς τέχνης ὡς εἰδικῆς σφαίρας. Ἐπειδή ὅμως ἦταν καί ὁ ἴδιος τέχνη, προχώρησε πέρα ἀπό τήν καθαρή μορφή διαμαρτυρίας. Ζωγράφοι πού δέν μπορούσαν, ὅπως ὁ André Masson, νά στηριχθοῦν κυρίως στήν ποιότητα τῆς ζωγραφικῆς τους ἐπιτύγχαναν ἓνα εἶδος ἰσορροπίας μεταξύ σκανδάλου καί κοινωνικῆς πρόσληψης. Ὁ Salvador Dalí ἔγινε τελικά δεύτερης τάξης ζωγράφος τῆς ὑψηλῆς κοινωνίας, ὁ Laszlo ἢ ὁ Van Dongen μιᾶς γενιᾶς πού, μέ τήν ἀόριστη αἴσθηση ὅτι ἡ κρίσιμη κατάσταση παραμένει ἐπὶ δεκαετίες σταθερή, ὑπερηφανευόταν ὅτι εἶναι «ἐξεζητημένη» (sophisticated). Αὐτό δημιούργησε τήν ψευδῇ μεταθανάτια ζωὴ τοῦ σουρρεαλισμοῦ. Τά σύγχρονα ρεύματα, στά ὁποῖα ὁ μορφολογικός νόμος διαλύθηκε ἀπό τήν ξαφνική εἰσβολή περιεχομένων πού προκαλοῦσαν σόκ, εἶναι προορισμένα τρόπον τινά ἀπό τή μοίρα τους νά εὐθυγραμμισθοῦν μέ τόν κόσμο, ὁ ὁποῖος νοιώθει τά μή μετόυσιασμένα ὑλικά οἰκεῖα καί γνώριμα μετά τήν ἀπομάκρυνση τοῦ ἐνοχλητικοῦ ἀγκαθιοῦ. Στήν ἐποχὴ τῆς καθολικῆς οὐδετεροποίησης χαράσσεται ἀσφαλῶς καί στήν περιοχὴ τῆς ριζοσπαστικῆς ἀφηρημένης ζωγραφικῆς ὁ δρόμος πρὸς τήν ψευδῇ συμφιλίωση: μὴ παραστατικά ἔργα εἶναι κατάλληλα νά κοσμήσουν τοὺς τοίχους τῶν κατοικιῶν μέσα στό κλίμα τῆς νέας εὐημερίας. Δέν εἶναι βέβαιο ὅτι αὐτό μειώνει καί τήν ἐσωτερικὴ ποιότητα τῶν ἔργων· ὁ ἐνθουσιασμός μέ τόν ὁποῖο πολλοὶ ἀντιδραστικοὶ κρούουν τόν κώδωνα τοῦ κινδύνου δείχνει μᾶλλον ὅτι ὁ κίνδυνος εἶναι ἀνύπαρκτος. Θὰ ἦταν πραγματικά ἰδεαλιστικό νά περιορίσει κανεὶς τὴ σχέση μεταξύ τέχνης καί κοινωνίας ἀπλῶς στά κοινωνικά διαμεσολαβημένα δομικά προβλήματα. Ὁ διπλὸς χαρακτήρας τῆς τέχνης –ὡς αὐτόνομης καί ὡς κοινωνικοῦ γεγονότος (fait social)– ἐκδηλώνεται μέ τὴ μορφή χειροπιαστῶν ἐξαρτήσεων καί συγκρούσεων τῶν δύο σφαιρῶν. Οἱ παρεμβάσεις στήν καλλιτεχνικὴ παραγωγή εἶναι συχνά ἄμεσα

κοινωνικές-οικονομικές· σήμερα γίνονται μέσω μακροπρόθεσμων συμβολαίων μεταξύ ζωγράφων και εμπόρων τέχνης, πού εὐνοοῦν τὴν ἰδιαίτερη νότα, ὅπως λέγεται στή γλώσσα τῆς καλλιτεχνικῆς βιοτεχνίας, ἢ αὐτό πού πιάνει, ὅπως λένε οἱ κυνικοί. Τό γεγονός ὅτι ὁ γερμανικός ἐξπρεσσιονισμός ἐξανεμίσθηκε τόσο γρήγορα μπορεῖ νά ὀφείλεται σέ καλλιτεχνικούς λόγους, στή σύγκρουση ἀνάμεσα στή γενική ἰδέα πού ἔπρεπε νά διέπει ἓνα ἔργο καί στήν ἰδιαίτερη ἰδέα τῆς ἀπόλυτης κραυγῆς. Κανένα ἐξπρεσσιονιστικό ἔργο δέν ἔφθασε στήν πλήρη ἐπιτυχία χωρίς προδοσία. Ἐναν ρόλο ἔπαιξε ἐπίσης τό γεγονός ὅτι αὐτό τό εἶδος ξεπεράστηκε πολιτικά ὅταν ἡ ἐπαναστατικότητά του ἔμεινε ἀπραγματοποίητη καί ἐπιπλέον ἡ Σοβιετική Ἐνωση ἄρχισε νά διώκει τή ριζοσπαστική τέχνη. Δέν πρέπει ὅμως νά ξεχνοῦμε ὅτι οἱ συγγραφεῖς τοῦ παραγνωρισμένου τότε κινήματος –ἡ πρόσληψή του ἄρχισε νά γίνεται σαράντα ἢ πενήντα χρόνια ἀργότερα– ἦταν ἀναγκασμένοι νά ζήσουν καί, ὅπως λένε οἱ Ἀμερικανοί, νά γίνουν ἐμπορεύσιμοι (to go commercial)· θά μπορούσε νά τό δείξει κανείς στους περισσότερους ἀπό τούς Γερμανούς συγγραφεῖς τοῦ ἐξπρεσσιονισμοῦ πού ἐπέζησαν μετά τόν πρῶτο παγκόσμιο πόλεμο. Τό κοινωνιολογικό συμπέρασμα πού μπορεῖ νά βγάλει κανείς ἀπό τὴν τύχη τῶν ἐξπρεσσιονιστῶν εἶναι ὅτι τό ἀστικό ἐπάγγελμα ἔχει μεγαλύτερη σημασία ἀπό τὴν καθαρὴ ἀνάγκη· γιὰ ἔκφραση, ἢ ὅποια, ἔστω ἀφελῶς καί χωρίς σαφεῖς παραστάσεις, ἐνέπνεε τούς ἐξπρεσσιονιστές. Στὴν ἀστική κοινωνία οἱ καλλιτέχνες, ὅλοι γενικά οἱ πνευματικοὶ παραγωγοί, εἶναι ἀναγκασμένοι νά συνεχίσουν ἀπὸ τὴ στιγμή πού «δηλώνουν καλλιτέχνες». Ἀποσυρμένοι ἐξπρεσσιονιστές προτιμοῦσαν ἀγοραῖα θέματα ἐλπίζοντας σέ μιά ἐπιτυχία. Ἡ ἀπουσία ἐσωτερικῆς ἀνάγκης γιὰ ἔκφραση καί παραγωγή καθὼς καί ἡ ταυτόχρονη οἰκονομικὴ ἀνάγκη γιὰ συνέχισή της μεταδίδονται σὰ ἔργα κάνοντάς τα ἀντικειμενικά ἀδιάφορα.

Ἡ πιὸ ἐπιφανειακὴ καί ἀπατηλὴ ἀπὸ ὅλες τίς διαμεσολαβήσεις μεταξύ τέχνης καί κοινωνίας εἶναι ἐκείνη πού ἀφορᾷ τό ὑλικό, τὴν ἐπιλογή καί χρῆση ἀνοιχτά ἢ συγκαλυμμένα κοινωνικῶν θεμάτων. Ὅτι τό γλυπτό πού παριστάνει ἓναν ἀνθρακωρύχο ἔχει ἐξ ἀρχῆς μεγαλύτερη κοινωνικὴ σημασία ἀπὸ ὅποιοδήποτε ἄλλο χωρίς ἡρωοποιημένες προλετάριους, σήμερα πιά, τό ἐπαναλαμβάνουν σάν τροπᾶριο μόνον ἐκεῖνοι πού, ἀκολουθώντας τό ἰδίωμα τῶν

λαϊκῶν δημοκρατιῶν, πιστεύουν ὅτι ἡ τέχνη πρέπει «νά περνάει κοινωνικά μηνύματα», νά «ἐπηρεάζει» τήν κοινωνική πραγματικότητα καί ἔτσι τή στρατεύουν ὑπέρ τῶν σκοπῶν πού ἐπιδιώκουν, συνήθως ὑπέρ τῆς αὔξησης τῆς παραγωγῆς. Ὁ ἐξιδανικευμένος ἀνθρακωρύχος τοῦ Meunier, μαζί μέ τόν ρεαλισμό του, ἐναρμονιζόταν μέ ἐκείνη τήν ἀστική ἰδεολογία ἡ ὁποία τά κατάφερε καλά μέ τό τότε ὁρατό ἀκόμη προλεταριάτο, καθῶς τοῦ παρείχε τή διαβεβαίωση ὅτι οἱ ἐργάτες εἶναι ὠραῖοι ἄνθρωποι μέ εὐγενῆ φυσικά χαρίσματα. Ἀκόμη καί ὁ ὠμός νατουραλισμός συμβιβάζεται συχνά μέ μιᾶ καταπνιγμένη, ψυχαναλυτικά: πρωκτική^{87α} ἀπόλαυση, μέ τόν παραμορφωμένο ἀστικό χαρακτήρα. Συχνά τοῦ προκαλεῖ εὐχαρίστηση ἡ ἀθλιότητα καί ὁ ξεπεσμός πού μέ τά ἔργα του μαστιγώνει. Ὁ Zola ἐξύμνησε τή γονιμότητα ὅπως οἱ συγγραφεῖς τοῦ Blut und Boden^{87β} καί χρησιμοποίησε ἀντισημιτικά στερεότυπα. Στό στρῶμα τοῦ θεματικοῦ ὕλικου δέν ὑπάρχει καμμιᾶ διαχωριστική γραμμή ἀνάμεσα στήν ἐπιθετικότητα τῶν διατυπωνόμενων κατηγοριῶν καί τόν κονφορμισμό τους. Ἡ ὁδηγία γιά τήν ἐκτέλεση ἑνός χορωδιακοῦ τύπου Agitrop,^{87γ} τό ὁποῖο ἀποδιδόταν σέ ἀνεργούς, ὅτι πρέπει νά τραγουδιέται ἄσχημα, γύρω στό 1930 μποροῦσε νά θεωρεῖται ἀπόδειξη φρονήματος, ἀλλά ποτέ δέν πρέπει νά μαρτυροῦσε μιᾶ προηγμένη συνείδηση· ἦταν ἐπίσης πάντοτε ἀβέβαιο ἂν ἡ καλλιτεχνική πόζα μέ τίς ἀγριοφωνάρες καί τήν ὠμότητα καταγγέλλει τήν ὠμότητα τῆς πραγματικῆς ζωῆς ἢ ταυτίζεται μέ αὐτή. Ἡ καταγγελία θά ἦταν ἴσως δυνατή μόνο μέ τή μορφοποίηση, τήν ὁποία ὅμως παραμελεῖ ἡ κοινωνική αἰσθητική, πού πιστεύει ἀποκλειστικά στό θεματικό ὕλικό. Αὐτό πού κάνει τά ἔργα τέχνης κοινωνικά σημαντικά εἶναι τό περιεχόμενο πού μιλάει μέσα ἀπό τίς μορφολογικές δομές του. Ὁ Kafka, πού στό ἔργο του μόνον ἀπό μακριά ἐμφανίζεται ὁ μονοπωλιακός καπιταλισμός, κωδικοποιεῖ πάνω στά ἀπορρίμματα τοῦ διοικούμενου κόσμου αὐτά πού ὑφίστανται οἱ ἄνθρωποι ὑπό τήν ὀλοκληρωτική κοινωνική κυριαρχία μέ πολύ πιό πιστό καί ἀκαταμάχητο τρόπο ἀπό ὅσο καταφέρνουν νά ἐκφράσουν τά μυθιστορήματα μέ θέμα τά διεφθαρμένα βιομηχανικά τράστ. Ἡ κοιτίδα τοῦ κοινωνικοῦ περιεχομένου εἶναι ἡ μορφή, καί αὐτό μπορεῖ νά τό δείξει κανεῖς μέ συγκεκριμένο τρόπο πάνω στή γλώσσα τοῦ Kafka. Ἔχει ἐπισημανθεῖ πολλές φορές ἡ νηφάλια ἀντικειμενικότητά της, πού θυμίζει τόν Kleist, καί οἱ ἀντάξι-

οι ἀναγνώστες του ἔχουν διαπιστώσει τὴν ἀντίθεση ἀνάμεσα σέ μιά τόσο νηφάλια περιγραφή καί στά περιγραφόμενα γεγονότα, πού μέ τόν φανταστικό τους χαρακτήρα εἶναι ἀπομακρυσμένα ἀπό αὐτή. Αὐτή ἡ ἀντίθεση γίνεται παραγωγική, καθὼς ἡ οἶονεὶ ρεαλιστικὴ περιγραφή φέρνει τὸ ἀπίθανο καί ἀδύνατο ἐπικίνδυνα κοντά. Παραταῦτα ἡ πάρα πολὺ τυπικὰ μορφολογικὴ κριτικὴ τῶν ρεαλιστικῶν χαρακτηριστικῶν τῆς μορφῆς στοῦ ἔργου τοῦ Kafka, προπάντων ὅπως τὴν προσλαμβάνουν τὰ αὐτιά τοῦ ἀφοσιωμένου ἀναγνώστη, ἔχει μιά κοινωνικὴ διάσταση. Μέσω μερικῶν ἀπὸ αὐτὰ τὰ χαρακτηριστικά ὁ Kafka εἶναι ἀνεκτός ἀπὸ τὴ σκοπιά ἑνὸς ἰδανικοῦ τύπου κοινωνικῆς τάξης, ἴσως μάλιστα μιᾶς ἀπλῆς ζωῆς καί μιᾶς δραστηριότητος χωρὶς ἀξιώσεις στὴ θέση πού καθορίσθηκε γιὰ τὸν καθένα. Ὑπὸ τὸν μανδύα ἑνὸς τέτοιου ἰδανικοῦ καλυπτόταν κάποτε ἡ κοινωνικὴ καταπίεση. Τὸ γλωσσικὸ ἥθος πού διατείνεται ὅτι ἔτσι ἔχουν τὰ πράγματα καί ὄχι ἀλλιῶς εἶναι τὸ μέσον πού μεταφράζει τὴν κοινωνικὴ μαγεία σέ φαινόμενο. Ὁ Kafka ξέρει πολὺ καλά ὅτι δέν πρέπει νά πεῖ τὸ ὄνομα αὐτῆς τῆς μαγείας, διότι τότε θὰ τὴν ἔλυνε. Ἀλλὰ ἡ ἀκαταμάχητη πανταχοῦ παρουσία της ὀρίζει τὸν χῶρο τοῦ ἔργου τοῦ Kafka, καί, ὡς a priori προϋπόθεσή του, δέν ἐπιτρέπεται νά γίνῃ θέμα του. Ἡ γλῶσσα του εἶναι ὄργανο μιᾶς συνδιάταξης τοῦ θετικισμοῦ καί τοῦ μύθου, ἡ κοινωνικὴ σημασία τῆς ὁποίας μόλις τώρα ἀρχίζει νά γίνεται κατανοητὴ. Ἡ ἐκπραγματοποιημένη συνείδηση, πού προϋποθέτει καί ἐπιβεβαιώνει τὸν ἀναπόφευκτο καί ἀμετάβλητο χαρακτήρα αὐτοῦ πού ὑπάρχει, εἶναι ὁ κληρονόμος τῆς παλαιᾶς μαγείας, ἡ νέα μορφή τοῦ μύθου τοῦ πάντοτε ἰδίου. Τὸ ἀφηγηματικὸ ὕφος τοῦ Kafka, μέ τὸν ἀρχαϊκὸ του χαρακτήρα, μιμεῖται τὴν ἐκπραγμάτιση. Ἐνῶ τὸ ἔργο του εἶναι ὑποχρεωμένο νά μὴν ξεπερνᾷ τὸν μύθο, τὸ πῶς, ἡ γλῶσσα του, ἐπιτρέπει νά ἀναγνωρίσουμε μέσα στὸν μύθο τὸ πλέγμα τύφλωσης τῆς κοινωνίας. Στὶς περιγραφές του ὁ παραλογισμὸς εἶναι τόσο αὐτονόητος ὅπως ἔχει γίνῃ καί στὴν κοινωνία. Κοινωνικά βουβά εἶναι τὰ προϊόντα πού ἐκπληρώνουν τίς ὑποχρεώσεις τους ἐξεμῶντας πάλι ὡς ἔχουν τὰ κοινωνικά στοιχεῖα πού θέλουν νά πραγματοποιηθῶν, ἐνῶ θεωροῦν ὅτι ἓνας τέτοιος μεταβολισμὸς μέ τὴ δεύτερη φύση ὡς ἀντανάκλαση εἶναι κάτι πού τὰ τιμᾷ ἰδιαίτερα. Τὸ καλλιτεχνικὸ ὑποκείμενο ὡς τέτοιο εἶναι κοινωνικὸ, ὄχι ἰδιωτικὸ. Ποτέ δέν γίνεται κοινωνικὸ μέ τὴν ἀναγκαστικὴ κολλεκτιβο-

ποίησή του ἢ μέ τήν ἐπιλογή τοῦ ὑλικοῦ του. Στήν ἐποχή τοῦ καταπιεστικοῦ κολλεκτιβισμοῦ ἡ δύναμη τῆς τέχνης νά ἀντιστέκεται κατὰ τῆς συμπαγοῦς πλειονότητος, πού ἔχει γίνει κριτήριον τοῦ πράγματος, τοῦ ἔργου τέχνης, καί τῆς κοινωνικῆς του ἀλήθειας, βρίσκεται στόν μοναχικό καί ἀκάλυπτο παραγωγό, χωρίς αὐτό νά ἀποκλείει ἄλλωστε τίς συλλογικές μορφές παραγωγῆς ὅπως τά ἔργα-στήρια σύνθεσης πού σχεδίαζε ὁ Schönberg. Καθώς ὁ καλλιτέχνης στήν παραγωγή του ἔχει πάντοτε καί μιᾶ ἀρνητική σχέση μέ τήν ἀμεσότητά του, ἀσυνείδητα ὑπακούει σέ κάτι κοινωνικά γενικό: σέ κάθε ἐπιτυχῇ διόρθωση κοιτάζει πάνω ἀπό τόν ὦμον τοῦ τό συλλογικό ὑποκείμενο, πού δέν ἔχει ἐπιτευχθεῖ ἀκόμη. Οἱ κατηγορίες τῆς καλλιτεχνικῆς ἀντικειμενικότητος συνδέονται στενά μέ τήν κοινωνική χειραφέτηση, ὅπου τό πράγμα, τό ἔργο τέχνης, ὠθούμενο ἀπό τήν ἴδια του τή δύναμη ἀπελευθερώνεται ἀπό τίς κοινωνικές συμβάσεις καί τόν κοινωνικό ἔλεγχο. Ἐδῶ τά ἔργα τέχνης δέν μποροῦν νά ἀρκεσθοῦν σέ μιᾶ ἀσαφῇ καί ἀφηρημένη γενικότητα ὅπως ὁ κλασικισμός. Προϋπόθεσή τους εἶναι ὁ διχασμός τοῦ κόσμου καί κατὰ συνέπεια ἡ συγκεκριμένη ἱστορική κατάσταση τῆς ἑτερογενοῦς πρὸς αὐτά κοινωνίας. Ἡ κοινωνική τους ἀλήθεια ἐξαρτᾶται ἀπό τήν ἱκανότητά τους νά ἀνοιχθοῦν σέ αὐτό τό συγκεκριμένο νοηματικό περιεχόμενο, τό ὁποῖο γίνεται ὑλικό τους καί τό ἀφομοιώνουν. Ἔτσι καί ὁ μορφολογικός τους νόμος δέν συγκαλύπτει τόν διχασμό, ἀλλά, φιλοδοξώντας νά τόν μορφοποιήσει, τόν κάνει ὑπόθεσή του. – Ὅσο βαθειά –καθώς καί σκοτεινή– καί ἂν εἶναι ἡ ἐπίδραση τῆς ἐπιστήμης στήν ἀνάπτυξη τῶν παραγωγικῶν δυνάμεων στήν τέχνη, ὅσο καί ἂν ἡ κοινωνία εἰσχωρεῖ στήν τέχνη πού υἱοθέτησε ἀπό τήν ἐπιστήμη, ἐντούτοις ἡ καλλιτεχνική παραγωγή δέν ἔχει ἐπιστημονικό χαρακτήρα, καί μάλιστα οὔτε κἂν στήν περίπτωση ἑνός ὁλοκληρωμένου κονστρουκτιβισμοῦ. Ὅλα τά ἐπιστημονικά εὐρήματα χάνουν μέσα στήν τέχνη τήν κυριολεκτική τους σημασία: αὐτό μπορεῖ νά τό συμπεράνει κανεῖς ἀπό τήν τροποποίηση πού ὑφίστανται στή ζωγραφική οἱ νόμοι τῆς ὀπτικῆς καί τῆς προοπτικῆς, ὅπως καί τῶν φυσικῶν σχέσεων τῶν ἁρμονικῶν ἤχων στή μουσική. Ὅταν ἡ τέχνη, φοβισμένη ἀπό τήν τεχνολογία, προσπαθεῖ νά διατηρήσει τή θεσοῦλα τῆς ἀναγγέλλοντος τό πέρασμά της στήν ἐπιστήμη, δείχνει ὅτι ἀγνοεῖ τή σημασία καί τή θέση τῶν ἐπιστημῶν στήν ἐμπειρική πραγματικότητα. Ἀπό τήν ἄλλη μεριά

δέν πρέπει ἀσφαλῶς νά θεωρεῖ κανεῖς τήν αἰσθητική ἀρχή ἱερή καί ἀπαραβίαστη καί νά τήν ἀντιτάσσει στίς ἐπιστήμες, ὅπως προτιμᾷ νά κάνει ὁ ἀνορθολογισμός. Ἡ τέχνη δέν εἶναι ἓνα μὴ δεσμευτικό πολιτιστικό συμπλήρωμα τῆς ἐπιστήμης, ἀλλά ἔχει μιὰ τεταμένη κριτική σχέση πρὸς αὐτή. Αὐτό πού μπορεῖ νά θεωρηθεῖ ἐγγενῆς ἀνεπάρκεια τῶν σημερινῶν ἐπιστημῶν τοῦ πνεύματος, ἡ ἔλλειψη πνεύματος πού τίς διακρίνει, σημαίνει σχεδόν πάντοτε καί ἔλλειψη αἰσθητικῆς εὐαισθησίας. Δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι οἱ ἔγκριτοι ἐκπρόσωποι τῆς ἐπιστήμης ἐξοργίζονται ὅταν μέσα στό πεδίο τους ἐκδηλώνεται κάτι πού αὐτοὶ ἀποδίδουν στήν τέχνη γιά νά μήν τοὺς τό ζητεῖ κανένας καί νά μένουν ἥσυχοι στίς δικές τους δραστηριότητες: ὅταν κάποιος ξέρεי νά γράφει, τόν θεωροῦν ἐπιστημονικά ὑποπτο. Χονδροειδῆς σκέψη εἶναι ἡ ἀνικανότητα διαφοροποίησης στήν ἀνάλυση ἑνός πράγματος, καί ἡ ἱκανότητα διαφοροποίησης εἶναι τόσο μιὰ αἰσθητική ὅσο καί μιὰ γνωστική κατηγορία. Ἡ ἐπιστήμη καί ἡ τέχνη δέν πρέπει νά συγχωνεύονται, ἀλλά οἱ κατηγορίες πού ἰσχύουν καί στίς δύο δέν εἶναι ἀπολύτως διαφορετικές. Ἡ κονφορμιστική συνείδηση θέλει τό ἀντίστροφο: ἀφενός εἶναι ἀνήμερη νά κάνει τή διάκριση μεταξύ τῶν δύο σφαιρῶν, ἀφετέρου δέν θέλει νά κατανοήσῃ ὅτι στίς δύο μὴ ταυτόσημες σφαῖρες ἐνεργοῦν ταυτόσημες δυνάμεις. Αὐτό ἰσχύει καί ἠθικά. Ἡ βαναυσότητα ἀπέναντι στά πράγματα στρέφεται δυνητικά καί ἐναντίον τῶν ἀνθρώπων. Ἡ τέχνη, γιά τήν ὁποία τό ἰδανικό τῆς πλήρους διαμόρφωσης εἶναι ἀπαραίτητος ὅρος, ἀρνεῖται αὐτοῦ τῆς ὁμότητος, τόν ὑποκειμενικό πυρήνα τοῦ κακοῦ: αὐτό συνιστᾷ τή συμβολή της στήν ἠθική καί ὄχι ἡ διακήρυξη ἠθικῶν ἀρχῶν ἢ ἡ πρόκληση ἠθικῶν ἐντυπώσεων· αὐτό τή συνδέει ἐπίσης μέ μιὰ κοινωνία πού θά στηριζόταν στήν ἀνθρώπινη ἀξιοπρέπεια.

Οἱ κοινωνικοὶ ἀγῶνες καί οἱ ταξικές σχέσεις ἀποτυπώνονται στή δομή τῶν ἔργων τέχνης, ἐνῶ οἱ πολιτικές θέσεις πού λαμβάνουν ἀπὸ τή μεριά τους τά ἔργα τέχνης εἶναι ἐπιφαινόμενα καί συνήθως ἀποβαίνουν σέ βάρος τῆς αἰσθητικῆς ἐπεξεργασίας τῶν ἔργων, τελικά δέ σέ βάρος καί τοῦ κοινωνικοῦ τους περιεχομένου ἀλήθειας. Τό πολιτικό φρόνημα δέν συμβάλλει σέ τίποτε. Ἀμφίβολο παραμένει ἀκόμη ἂν καί κατά πόσο ἡ ἀττική τραγωδία, περιλαμβανόμενου καί τοῦ Εὐριπίδη, εἶχε λάβει μέρος στίς κοινωνικές συγκρούσεις τῆς ἐποχῆς· ἀλλά ἡ κατεύθυνση πού ἀκολούθησε ἡ

τραγική μορφή ἔναντι τῶν μυθολογικῶν θεμάτων, ἡ λύση τῆς μαγείας πού ἀσκοῦσε ἡ μοῖρα καθὼς καί ἡ γέννηση τῆς ὑποκειμενικότητας, μαρτυρεῖ τόσο τὴν κοινωνικὴ χειραφέτηση ἀπὸ φεουδαρχικούς-οἰκογενειακούς δεσμούς ὅσο καί, στή σύγκρουση ἀνάμεσα στίς μυθικές δεσμεύσεις καί τὴν ὑποκειμενικότητα, τὸν ἀνταγωνισμό μεταξὺ τῆς κυριαρχίας πού στηριζόταν στό πεπρωμένο καί τῆς ἀνθρωπιάς πού ἀποκτοῦσε συνείδηση καί ὠριμότητα. Τό γεγονός ὅτι τόσο ἡ ἱστοριοφιλοσοφικὴ τάση ὅσο καί ὁ ἀνταγωνισμός ἔγιναν αἰσθητικὴ προϋποθέσεις τῆς μορφῆς, ἀντὶ νὰ ἀποτελοῦν ἀπλῶς θεματικὸ ὑλικό, κάνει τὴν τραγωδία κοινωνικά οὐσιώδη: ἡ κοινωνία ἐμφανίζεται μέσα στὴν τραγωδία μέ τόσο πιό αὐθεντικὸ τρόπο ὅσο λιγότερο προμελετημένα γίνεται θέμα της. Ἡ μεροληψία ὑπὲρ μιᾶς κοινωνικῆς ιδέας, πού συνιστᾷ μιὰ ἀρετὴ τόσο τῶν ἔργων τέχνης ὅσο καί τῶν ἀνθρώπων, ζεῖ στό βάθος, ἐκεῖ ὅπου οἱ κοινωνικές ἀντινομίες μετατρέπονται στή διαλεκτικὴ τῶν μορφῶν: καθὼς οἱ καλλιτέχνες μέ τὴ σύνθεση τοῦ μορφώματος ἀρθρώνουν γλωσσικά αὐτές τίς ἀντινομίες, ἐκπληρώνουν τὴν κοινωνικὴ τους ἀποστολή· ἀκόμη καί ὁ Lukács, στά ὠριμα χρόνια του, αἰσθάνθηκε τὴν ἀνάγκη νὰ κάνει ἀνάλογες σκέψεις. Ὅταν ἡ μορφοποίηση ἀρθρώνει τίς ἀντιφάσεις πού δέν ἔχουν φωνὴ καί λόγο, λαμβάνει τὰ χαρακτηριστικά μιᾶς πρακτικῆς πού δέν ἀποφεύγει ἀπλῶς τὴν πραγματικὴ πολιτικὴ πρακτικὴ, ἀλλὰ ἀνταποκρίνεται στὴν ἔννοια τῆς ἴδιας τῆς τέχνης ὡς τρόπου συμπεριφορᾶς. Εἶναι μιὰ μορφή πρακτικῆς καί δέν χρειάζεται νὰ δικαιολογηθεῖ γιατί δέν ἐνεργεῖ ἄμεσα: δέν θὰ ἦταν σέ θέση νὰ τό κάνει, ἀκόμη καί ἂν ἤθελε· ἡ πολιτικὴ ἐπίδραση ἀκόμη καί τῆς λεγόμενης στρατευμένης τέχνης εἶναι ἐντελῶς ἀβέβαιη. Οἱ κοινωνικές ἀπόψεις τῶν καλλιτεχνῶν ἔχουν ἴσως τὴ λειτουργία τους κατὰ τὴν εἰσβολὴ στὴν κονφορμιστικὴ συνείδηση, ἀλλὰ κατὰ τὴν ἀνάπτυξη τῶν ἔργων ὁ ρόλος τους μειώνεται. Γιὰ τό περιεχόμενο ἀλήθειας τῆς μουσικῆς τοῦ Mozart δέν ἔχουν καμμιά σημασία οἱ ἀπεχθεῖς ἀντιλήψεις πού ἐξέφρασε μέ ἀφορμὴ τὸν θάνατο τοῦ Βολταίρου. Κατὰ τὴν ἐποχὴ τῆς ἐμφάνισής τους δέν μπορεῖ κανεὶς ἀσφαλῶς νὰ παραβλέψει αὐτό πού θέλουν τὰ ἔργα τέχνης· ὅποιος ἀξιολογεῖ τὸν Brecht μόνο βάσει τῆς καλλιτεχνικῆς του ἀξίας τὸν κρίνει τόσο ἐσφαλμένα ὅσο καί ὅποιος τὸν ἐκτιμᾷ μόνο βάσει τῶν πολιτικῶν του θέσεων. Ἡ ἐνύπαρξη τῆς κοινωνίας στό ἔργο τέχνης, ὄχι ἡ ἐνύπαρξη τῆς τέχνης στὴν κοινω-

νία, είναι ή ουσιαστική κοινωνική σχέση τής τέχνης. Έπειδή τό κοινωνικό περιεχόμενο τής τέχνης δέν βρίσκεται έξω από τήν αρχή τής ατομοποίησής της, αλλά έχει τήν κοιτίδα του στήν ατομοποίηση, πού από τή μεριά της είναι κοινωνική, ή τέχνη δέν μπορεί νά αντιληφθεί άμεσα τόν κοινωνικό της χαρακτήρα, ό όποιος μόνο μέσω τής έρμηνείας της μπορεί νά συλληφθεί.

Άλλά τό περιεχόμενο αλήθειας μπορεί νά διατηρηθεί καί νά επιβληθεί ακόμη καί σέ έργα τέχνης πού είναι διαποτισμένα μέ ιδεολογία ώς τόν πυρήνα τους. Η ιδεολογία, ώς κοινωνικά αναγκαία φαινομενικότητα, είναι πάντοτε, λόγω αυτής τής αναγκαιότητας, καί μιά παραποιημένη μορφή αλήθειας. Η αισθητική μέ κοινωνική συνείδηση διαχωρίζεται από τήν άπειροκαλία όταν στοχάζεται τήν κοινωνική κριτική του ιδεολογικού χαρακτήρα τών έργων τέχνης αντί απλώς νά τήν επαναλαμβάνει μηχανικά. Ένα μοντέλο του περιεχομένου αλήθειας ενός έργου μέ άνοιχτά ιδεολογικές προθέσεις είναι εκείνο του Adalbert Stifter. Ιδεολογικό χαρακτήρα δέν έχουν μόνο τά συντηρητικά-παλινορθωτικά θέματα πού επιλέγει καί τά ήθικά διδάγματα πού υποτίθεται ότι πρέπει νά εξαχθούν, αλλά καί ό αντικειμενισμός τής μορφοποίησης, πού υποβάλλει τήν ιδέα τής τρυφερής έμπειρίας μέ μικρά πράγματα, μιάς μεστής νοήματος όρθης ζωής, ή όποία θά μπορούσε καί θά άξιζε νά περιγραφεί. Γιαυτό ό Stifter έγινε τό ίνδαλμα μιάς ευγενούς αστικής τάξης πού αναπολούσε τό παρελθόν. Τά επιχρίσματα πού του έξασφάλιζαν τή δημοτικότητα μεταξύ μνημένων καί ήμιμνημένων ξεφλουδίζουν. Άλλά αυτός δέν είναι ό τελευταίος λόγος για τό έργο του· όσα γράφονται για τή γαλήνη καί τή διαλλακτικότητα τής ώριμης περιόδου του είναι ύπερβολικά. Η αντικειμενικότητα γίνεται μιά άκαμπτη μάσκα, ή μαγική επίκληση τής ζωής είναι μιά τελετουργική πράξη πού τήν άποτρέπει. Μέσα από τήν έκκεντρικότητα του μέτριου διαφαίνεται ή αποσιωπώμενη καί μή παραδεκτή δυστυχία, ό πόνος του άλλοτριωμένου υποκειμένου, καί ή άσυμφιλίωτη κοινωνική ζωή. Άμυδρό καί ώχρο είναι τό φώς πάνω από τήν πεζογραφία τής ώριμης περιόδου του, σάν νά τής προκαλούσε άλλεργία ή χαρά τών χρωμάτων. Είναι σάν νά κρατάει από τή ζωή μόνο τόν σκελετό ενός σχεδίου μέ μολύβι αποκλείοντας κάθε ένοχλητικό καί δύστροπο στοιχείο τής κοινωνικής πραγματικότητας, πού είναι τόσο άσυμβίβαστη μέ τό φρόνημα του συγγραφέα όσο καί μέ τό άφηγη-

ματικό a priori, τό όποιο πεισματικά καί έπιτηδευμένα υίοθέτησε από τόν Goethe. Έκεϊνο πού συμβαίνει παρά τή θέληση αὐτῆς τῆς πεζογραφίας καί λόγω τοῦ χάσματος ανάμεσα στή μορφή της καί τήν ἤδη καπιταλιστική κοινωνία συμβάλλει στήν αὕξηση τῆς έκφραστικότητάς της. Ἡ ιδεολογική έκκεντρικότητα προσδίδει στό ἔργο ἔμμεσα ἓνα μή ιδεολογικό περιεχόμενο ἀλήθειας, τήν ὑπεροχή του ἔναντι κάθε λογοτεχνίας πού θέλει νά παρηγορήσει καί νά ἐνθαρρύνει καί κάθε ἔμφασης στήν εἰδυλλιακή ἀσφάλεια καί προστασία τῆς ἀγροτικῆς ζωῆς. Ἐτσι τό ἔργο του ἀποκτᾷ ἐκείνη τήν αὐθεντικότητα πού θαύμαζε ὁ Nietzsche. Στό ἔργο τοῦ Stifter φαίνεται μέ ὑποδειγματικό τρόπο πόσο λίγο ἡ ποιητική πρόθεση, ἀκόμη καί τό νόημα πού ἓνα ἔργο τέχνης ἐνσαρκώνει ἄμεσα ἢ ἀντιπροσωπεύει, μοιάζουν μέ τό ἀντικειμενικό περιεχόμενο· τό οὐσιαστικό περιεχόμενο στό ἔργο τοῦ Stifter συνίσταται πραγματικά στήν ἄρνηση τοῦ νοήματος, κάτι πού δέν θά ἦταν ἂν αὐτό τό νόημα δέν ἀνῆκε στήν πρόθεση τοῦ ἔργου καί δέν ἐξουδετερωνόταν στή συνέχεια ἀπό τήν ἀντικειμενική ὑφή του. Ἡ κατάφαση γίνεται ἓνα κρυπτογράφημα τῆς ἀπόγνωσης, ἐνῶ καί ἡ πιό καθαρή ἀρνητικότητα τοῦ οὐσιαστικοῦ περιεχομένου περιέχει, ὅπως στόν Stifter, μιά δόση κατάφασης. Ἡ λάμψη πού ἐκπέμπουν σήμερα τά ἐχθρικά πρὸς κάθε κατάφαση ἔργα τέχνης εἶναι τό φανέρωμα τοῦ καταφατικοῦ ἄφατου (ineffabile), τῆς ἀνάδυσης ἑνός μή ὑπαρκτοῦ σάν νά ὑπῆρχε ἐντούτοις. Ἡ ἀξίωσή του νά ὑπάρξει χάνεται μέσα στήν αἰσθητική φαινομενικότητα· καθὼς τό ἔργο ἐμφανίζει αὐτό πού δέν ὑπάρχει, εἶναι σάν νά τό ὑπόσχεται. Ἡ συνδιάταξη τοῦ ὑπαρκτοῦ καί τοῦ μή ὑπαρκτοῦ εἶναι τό οὐτοπικό σχῆμα τῆς τέχνης. Ἐνῶ ἡ τέχνη ὠθεῖται πρὸς τήν ἀπόλυτη ἀρνητικότητα, δυνάμει τῆς ἴδιας τῆς ἀρνητικότητας δέν εἶναι ἀπολύτως ἀρνητική. Ὁ ἀντινομικός χαρακτήρας τοῦ καταφατικοῦ ὑπόλοιπου δέν μεταδίδεται στά ἔργα τέχνης μόνο στή θέση πού λαμβάνουν ἀπέναντι στό ὑπάρχον ὑπό τήν ἐννοια τῆς κοινωνίας, ἀλλά μέσα στά ἔργα ὡς τέτοια, ἐγγενῶς, καί τά τυλίγει σέ ἡμίφως. Καμμιά ὁμορφιά δέν μπορεῖ νά ἀποφύγει τό ἐρώτημα ἂν εἶναι πραγματικά ὁμορφη ἢ μήπως ἐπιτυγχάνει τήν ὁμορφιά μέ δόλο, μέσω μιᾶς κατάφασης πού δέν προκύπτει ἀπό μιά διαδικασία. Ἡ ἀποστροφή πρὸς τήν καλλιτεχνική βιοτεχνία εἶναι, μετατεθειμένη, ἡ βεβαρημένη συνείδηση τῆς τέχνης γενικά, πού φανερώνεται μέ τό ἄκουσμα ὁποιασδήποτε συγχορδίας,

ἐνόψει ὁποιουδήποτε χρώματος. Ἡ κοινωνική κριτική τῆς τέχνης δέν χρειάζεται νά ἔλθει ἀπό ἔξω καί νά τήν ψηλαφήσει: ἀνακύπτει κατευθείαν ἀπό τοὺς ἐνδοαισθητικούς σχηματισμούς. Ἡ αὐξημένη εὐαισθησία τοῦ αἰσθητικοῦ ἐνδιαφέροντος συγκλίνει ἀσυμπτωτικά μέ τήν κοινωνικά καθοριζόμενη ἀποστροφή πρὸς τήν τέχνη. – Ἡ ἰδεολογία καί ἡ ἀλήθεια τῆς τέχνης δέν σχετίζονται μεταξύ τους ὅπως τὰ πρόβατα μέ τὰ ἐρίφια. Ποτέ δέν ἔχει τό ἓνα χωρίς τό ἄλλο, καί αὐτό δίνει λαβή τόσο γιά ἰδεολογικές καταχρήσεις ὅσο καί γιά μιὰ συλλήβδην ἀπόρριψη, μιὰ ριζική ἀποψίλωση. Μόνον ἓνα βῆμα ἀπέχει ἀπό τήν οὐτοπία τῆς ταυτότητας τῶν ἔργων τέχνης μέ τόν ἑαυτό τους ἡ δυσωδία τῶν οὐράνιων ρόδων πού ἡ τέχνη, σύμφωνα μέ τόν λογοχείμαρρο τοῦ Schiller οἱ γυναῖκες, σκόρπισε στήν ἐπίγεια ζωή. Ὅσο πιο ἀδιάντροπα ἡ κοινωνία λαμβάνει τήν ὀλοκληρωτική μορφή στήν ὁποία τὰ πάντα, ἄρα καί ἡ τέχνη, πρέπει νά ἔχουν τή θέση καί τή λειτουργία τους, τόσο πληρέστερα διασπᾶται ἡ τέχνη σέ ἰδεολογία ἀπό τή μιὰ μεριά καί διαμαρτυρία ἀπό τήν ἄλλη. Καί αὐτή ἡ πόλωση δύσκολα θά μπορούσε νά βγεῖ σέ καλό. Ἡ ἀπόλυτη διαμαρτυρία τήν περιορίζει καί στρέφεται πρὸς τόν λόγο ὑπαρξης τῆς ἴδιας τῆς τέχνης, ἐνῶ ἡ ἰδεολογία μετατρέπεται σέ ἓνα ἀραιωμένο, πενιχρό καί αὐταρχικά προσανατολισμένο ἀντίγραφο τῆς πραγματικότητας.

Προπάντων στήν πολιτιστική ζωή πού ἀναστήθηκε μετά τήν καταστροφή [στή Γερμανία] ἡ τέχνη, ἀπλῶς καί μόνο μέ τήν παρουσία της, ἀνεξάρτητα ἀπό τό ἐκάστοτε θεματικό καί πνευματικό περιεχόμενο, ἔχει ἰδεολογικό χαρακτήρα. Ἡ κακή της σχέση μέ τήν πρόσφατη φρίκη καί τόν κίνδυνο γιά μιὰ μελλοντική τήν καταδικάζει νά εἶναι κυνική· ἀποσπᾶ τήν προσοχή ἀπό ἐκείνη, ἀκόμη καί ὅταν τήν πραγματεύεται. Ἡ ἀντικειμενοποίηση τῆς τέχνης ἐμπεριέχει μιὰ ψυχρή στάση ἀπέναντι στήν πραγματικότητα. Αὐτό τήν ὑποβιβάζει στόν ρόλο ἑνός συνεργοῦ τῆς ἴδιας βαρβαρότητας, πού ἐπίσης διαπράττει ὅταν θυσιάζει τήν ἀντικειμενοποίηση καί συμπλέει μέ τή μόδα ἀδιαμεσολάβητα, ἀκόμη καί ὅταν στή στράτευση της στρέφεται πρὸς τήν πολεμική. Κάθε ἔργο τέχνης σήμερα, ἀκόμη καί τό ριζοσπαστικό, ἔχει μιὰ συντηρητική διάσταση· ἡ ὑπαρξή του συμβάλλει στή σταθεροποίηση τῶν σφαιρῶν τοῦ πνεύματος καί τῆς κουλτούρας, πού ἡ ἀντικειμενική ἀδυναμία τους καί ἡ ἔνοχη σύμπραξή τους μέ τήν ἀρχή τῆς συμφορᾶς εἶναι ὀλοφάνερες. Ἀλλά αὐτό τό

συντηρητικό στοιχείο, πού παρά την τάση προς την κοινωνική ένσωμάτωση είναι ισχυρότερο στά πιο πρωτοπόρα έργα απότι στά μετριοπαθή, δέν τοῦ ἀξίζει μόνο νά καταστραφεῖ.^{87δ} Γενικά ἡ ἀντίσταση κατά τῆς παγκυριαρχίας τοῦ κοινωνικοῦ ὅλου εἶναι δυνατή μόνον ὅταν τό πνεῦμα, στήν πιο προηγμένη του μορφῇ, ἐπιζεῖ καί προοδεύει. Ἄν τό προοδεῦον πνεῦμα δέν κληροδοτοῦσε στήν ἀνθρωπότητα αὐτό πού ἡ ἴδια εἶναι ἔτοιμη νά διαλύσει, ὁ κόσμος θά βούλιαζε σέ ἐκείνη τῇ βαρβαρότητα πού θά ἐμποδίσει τήν ἐγκαθίδρυση μιᾶς λογικῆς κοινωνικῆς τάξης. Ἡ τέχνη, ἀκόμη καί ὡς ἀνεκτὴ στόν διοικούμενο κόσμο, ἐνσαρκώνει αὐτό πού δέν μπορεῖ νά ἐγκαθιδρυθεῖ καί πού ἡ ὁλοκληρωτικὴ ἐγκαθίδρυση καταπιέζει. Οἱ σημερινοὶ τύραννοι τῆς Ἑλλάδας ἤξεραν γιατί ἀπαγόρευσαν τά θεατρικά ἔργα τοῦ Beckett, στά ὁποῖα δέν ἀκούγεται οὔτε μιά λέξη γιά πολιτική. Ἡ κοινωνικὴ ἀπόκλιση νομιμοποιεῖ κοινωνικά τήν τέχνη. Γιά χάρη τῆς συμφιλίωσης τά αὐθεντικά ἔργα πρέπει νά ἀπαλείφουν κάθε ἴχνος πού θυμίζει τῇ συμφιλίωσιν. Παραταῦτα ἡ ἐνότητα, πού δέν μποροῦν νά τήν ἀποφύγουν οὔτε τά διασπασμένα μορφώματα, δέν θά ὑπῆρχε χωρὶς τήν παλαιὰ συμφιλίωσιν. Τά ἔργα τέχνης εἶναι αἰσθητικὰ κοινωνικά ἔνοχα, ἐνῶ τό καθένα πού ἀξίζει αὐτόν τόν τίτλο προσπαθεῖ νά ἀποπλύνει τήν ἐνοχή του. Γιά νά ἔχουν τῇ δυνατότητα ἐπιβίωσης, ἡ προσπάθειά τους γιά σύνθεση πρέπει νά εἶναι ἀνένδοτη καί ἀσυμφιλίωτη. Χωρὶς τῇ σύνθεσιν, πού φέρνει τό ἔργο τέχνης, ὡς αὐτόνομο, ἀντιμέτωπο μέ τήν πραγματικότητα, τίποτε δέν θά ἔμενε ἔξω ἀπὸ τόν μαγικό της κύκλο· ἡ ἀρχὴ τοῦ ἀποχωρισμοῦ τοῦ πνεύματος, ἡ ὁποία δημιουργεῖ ἕναν μαγικό κύκλο γύρω του, εἶναι ἐπίσης αὐτὴ πού τόν σπάζει καθὼς ἡ ἴδια τόν καθορίζει.

Ἡ στάση τῶν ἐχθρῶν τῆς νεώτερης τέχνης, μέχρι καί τοῦ Emil Staiger, δείχνει καθαρά ὅτι ἡ νομιναλιστικὴ τάση τῆς τέχνης, στήν ἀκραία περίπτωσιν τῆς κατάργησης τῶν δεδομένων κατηγοριῶν τῆς τάξης, ἔχει κοινωνικὲς συνεπαγωγές. Ἡ συμπάθειά τους γι' αὐτό πού στή γλώσσα τους λέγεται πρότυπο εἶναι μιά ἄμεση κατάφαση τῆς κοινωνικῆς, προπάντων τῆς σεξουαλικῆς καταπίεσης. Ἡ συσχέτιση τῆς κοινωνικά ἀντιδραστικῆς στάσης μέ τό μῖσος πρὸς τήν καλλιτεχνικὴ νεωτερικότητα, πού, ὅπως δείχνει ἡ ἀνάλυσιν τοῦ αὐταρχικοῦ χαρακτήρα, εἶναι προφανής, τεκμηριώνεται μέ στοιχεῖα ἀπὸ τήν παλαιὰ καί νέα φαστιστικὴ προπαγάνδα καί ἐπιβεβαι-

ώνεται επίσης από την έμπειρική κοινωνική έρευνα. Ή όργή που τους προκαλεί ή δήθεν καταστροφή ίερών και άπαραβίαστων πολιτιστικών αγαθών, που και μόνο γιαυτό δέν προσεγγίζονται πλέον από την έμπειρία, συγκαλύπτει τίς πραγματικά καταστρεπτικές έπιθυμίες των όργισμένων. Για την κυρίαρχη συνείδηση όποιος έπιθυμεί αλλαγές έπιζητεϊ τό χάος, έπειδή αποκλίνει από την πωρωμένη κατάσταση. Κατά κανόνα καταφέρονται κατά της άναρχίας της μοντέρνας τέχνης, που συνήθως είναι άνύπαρκτη, μέ περισσότερη δριμύτητα εκείνοι για τους όποιους, λόγω χονδροειδών σφαλμάτων ακόμη και στό πιο στοιχειώδες επίπεδο πληροφόρησης, είναι εύκολο νά αποδειχθεϊ ότι δέν γνωρίζουν αυτό που μισούν. Άσυγκίνητοι και άμετανόητοι, δέν θέλουν κ'άν νά γνωρίσουν αυτό που είναι προαποφασισμένοι νά απορρίψουν. Άναμφίβολα φταίει γι' αυτό μεταξύ άλλων ό καταμερισμός της έργασίας. Όπως ό μή ειδικός δέν μπορεί εύκολα νά κατανοήσει τίς νεώτερες εξελίξεις της πυρηνικής φυσικής, έτσι ακριβώς και ό άνειδίκευτος δέν καταλαβαίνει την ιδιαίτερα πολυσύνθετη νεώτερη μουσική ή ζωγραφική. Ένω όμως, έχοντας έμπιστοσύνη στην κατά βάση από όλους κατανοητή όρθολογικότητα που όδηγεϊ στά νεώτερα θεωρήματα της φυσικής, οί άνθρωποι παραιτούνται από την προσπάθεια νά τά κατανοήσουν, στην περίπτωση της νεώτερης τέχνης στιγματίζουν την άκατανοησία ως σχιζοειδή αυθαιρεσία, μολονότι ή προσωπική έμπειρία μπορεί νά άρει την αισθητική άκατανοησία τόσο καλά όσο και την έπιστημονική άκατανοησία για τους μή μνημένους. Ή τέχνη μπορεί νά πραγματοποιήσει τή γενική ανθρώπινη αποστολή της μόνο μέ συνεπή καταμερισμό της έργασίας: κάθε άλλη τέχνη είναι ψευδής συνείδηση. Έργα τέχνης ύψηλης ποιότητας είναι πλήρως έπεξεργασμένα και διαμορφωμένα και ως τέτοια είναι άντικειμενικά λιγότερο χαώδη από άμέτρητα άλλα μέ μία τακτοποιημένη πρόσοψη, που τή φόρεσαν για νά τά καλύψει πρόχειρα, ένω ή κυρίως μορφή τους πίσω από την πρόσοψη είναι κατακερματισμένη. Αυτό πολύ λίγο ένοχλεϊ. Ό άστικός χαρακτήρας έχει μία ισχυρή ροπή νά έμμένει στην κακή ποιότητα, ακόμη και όταν θά ήταν σέ θέση νά ξέρει ότι αυτό που ύποστηρίζει είναι κατώτερο· ένα βασικό χαρακτηριστικό της ιδεολογίας είναι ότι ποτέ δέν γίνεται έντελώς πιστευτή, και από την αυτοπεριφρόνηση προχωρεϊ στην αυτοκαταστροφή. Ή συνείδηση του ήμιμαθοῦς έμμένει

πεισματικά στο «μου ἄρέσει», χαμογελώντας κυνικά καί ἀμήχανα ὅταν ἀκούει ὅτι τά πολιτιστικά σκουπίδια παράγονται εἰδικά γιὰ νά ἐξαπατήσουν τόν καταναλωτή: ἡ τέχνη, ὡς ἀπασχόληση στόν ἐλεύθερο χρόνο, ὑποτίθεται ὅτι πρέπει νά εἶναι ἄνετη καί μὴ δεσμευτική· τὴν ἀπάτη τὴ δέχονται ἐπειδὴ στά κρυφὰ διαισθάνονται ὅτι ἡ ἀρχὴ τοῦ δικοῦ τους ὑγιοῦς ρεαλισμοῦ εἶναι ἡ ἀπάτη τῆς ἰσότητας ἀνταλλαγῆς. Μὲ αὐτὴ τὴν ψευδῇ καί ταυτόχρονα ἀντικαλλιτεχνική συνείδηση ἀναπτύσσεται στὴν ἀστική κοινωνία τό πλασματικό στοιχεῖο τῆς τέχνης, ὁ φαινομενικός της χαρακτήρας: *mundus vult decipi*,^{87ε} αὐτὴ εἶναι ἡ κατηγορηματικὴ προσταγὴ πού διέπει τὴν καλλιτεχνικὴ κατανάλωση. Αὐτό καλύπτει τὴ δῆθεν ἀπλοϊκὴ καλλιτεχνικὴ ἐμπειρία μὲ ἓνα στρῶμα σήψης· κατ' αὐτά δέν εἶναι ἀπλοϊκὴ. Ἀντικειμενικὰ ἡ κυρίαρχη συνείδηση ἐξωθεῖται σέ μιά τέτοια πωρωμένη συμπεριφορὰ, διότι οἱ κοινωνικοποιημένοι ἄνθρωποι δέν μποροῦν νά ἀνταποκριθοῦν μὲ ἐπιτυχία στὴν ἔννοια ἐνήλικου καί ὥριμου πολίτη, οὔτε τοῦ αἰσθητικά ὥριμου, ὅπως ὀρίζει ἡ κοινωνικὴ τάξη πραγμάτων, τὴν ὁποία οἱ ἴδιοι προβάλλουν ὡς δική τους τάξη καί τὴν ὁποία ὑπερασπίζονται μὲ κάθε τίμημα. Ἡ κριτικὴ ἔννοια τῆς κοινωνίας, πού εἶναι συμφυῆς στά αὐθεντικά ἔργα τέχνης χωρὶς τὴ σύμπραξή τους, δέν συμβιβάζεται μὲ αὐτό πού πρέπει νά νομίζει ἡ κοινωνία γιὰ τόν ἑαυτὸ της γιὰ νά συνεχίσει τὴν πορεία της ὅπως εἶναι· ἡ κυρίαρχη συνείδηση δέν μπορεῖ νά ἀπελευθερωθεῖ ἀπὸ τὴν ἴδια της τὴν ἰδεολογία χωρὶς νά βλάψει τὴν κοινωνικὴ αὐτοσυντήρηση. Αὐτό προσδίδει κοινωνικὴ καί πολιτικὴ βαρύτητα σέ αἰσθητικές διαμάχες πού φαίνονται τόσο ἀπομακρυσμένες ἀπὸ ζωτικὰ προβλήματα.

Τό γεγονός ὅτι στά ἔργα τέχνης «φανερώνεται» ἡ κοινωνία, τόσο μὲ μιά κριτικὴ ἀλήθεια ὅσο καί ἰδεολογικά, εὐνοεῖ μιά ἱστοριοφιλοσοφικὴ τάση πρὸς μυστικιστικές ἐξηγήσεις. Θὰ ἦταν πολὺ εὐκόλο νά περιέλθει κανεὶς σέ εἰκοτολογίες γιὰ μιά προκαθορισμένη ἀρμονία μεταξὺ τῆς κοινωνίας καί τῶν ἔργων τέχνης ὑπὸ τὴν αἰγίδα τοῦ παγκόσμιου πνεύματος. Ἀλλὰ ἡ θεωρία δέν εἶναι ἀναγκασμένη νά καταθέσει τά ὅπλα μπροστά στο πρόβλημα αὐτῆς τῆς σχέσης. Ἡ διαδικασία πού διαδραματίζεται στά ἔργα τέχνης καί ἀναστέλλεται μέσα σέ αὐτά πρέπει νά νοηθεῖ ὡς διεπόμενη ἀπὸ τό ἴδιο πνεῦμα ὅπως ἡ κοινωνικὴ διαδικασία πού ἀποτελεῖ το πλαίσιο τῶν ἔργων τέχνης· ἀνάλογα μὲ τὴ διατύπωση τοῦ Leibniz

τά έργα αντιπροσωπεύουν αυτή τη διαδικασία χωρίς παράθυρα. Ἡ μορφολογική διάταξη τῶν στοιχείων τοῦ ἔργου τέχνης πού ἀπαρτίζουν τό ὅλον τοῦ ἔργου ὑπακούει σέ ἐσωτερικούς νόμους πού συγγενεύουν μέ ἐκείνους τῆς κοινωνίας ἔξω ἀπό τό πλαίσιο τοῦ ἔργου. Τόσο οἱ κοινωνικές παραγωγικές δυνάμεις ὅσο καί οἱ παραγωγικές σχέσεις ἐπανεμφανίζονται ἀπλῶς μέ τή μορφή τους, ἀπαλλαγμένες ἀπό τόν πραγματικό τους χαρακτήρα, στά έργα τέχνης, διότι ἡ καλλιτεχνική ἐργασία εἶναι κοινωνική ἐργασία· κοινωνικά εἶναι πάντοτε καί τά προϊόντα τῆς τέχνης. Οἱ παραγωγικές δυνάμεις στά έργα τέχνης δέν εἶναι αὐτές καθ' ἑαυτές διαφορετικές ἀπό τίς κοινωνικές, ἀλλά μόνον ἐπειδή ἀπουσιάζουν ἀπό τήν πραγματική κοινωνία καί αὐτή ἡ ἀπουσία ἔχει συστατική σημασία. Εἶναι δύσκολο νά συμβεῖ ἢ νά δημιουργηθεῖ στά έργα τέχνης κάτι πού δέν ἔχει ἔστω ὡς λανθάνον πρότυπό του τήν κοινωνική παραγωγή. Σέ αὐτή τή συγγένεια στηρίζεται ἡ δεσμευτική δύναμη τῶν ἔργων τέχνης ἔξω ἀπό τόν μαγικό τους κύκλο. Ἄν τά έργα τέχνης εἶναι πράγματι ἀπόλυτα ἐμπορεύματα, δηλαδή κοινωνικά προϊόντα πού ἀπέβαλαν κάθε φαινομενικότητα ὑπό τήν ἔννοια ἐνός εἶναι διά τήν κοινωνία, ἐνῶ τά ἄλλα προϊόντα ἐμμένουν πεισματικά στό ψεῦδος ὅτι ὑπάρχουν γιά νά ὑπηρετοῦν τήν κοινωνία, τότε ἡ καθοριστική παραγωγική σχέση, ἡ μορφή τοῦ ἐμπορεύματος, γίνεται γνώρισμα τῶν ἔργων τέχνης, ὅπως καί ἡ κοινωνική παραγωγική δύναμη καί ὁ ἀνταγωνισμός ἀνάμεσα στήν παραγωγική σχέση καί τήν παραγωγική δύναμη. Τό ἀπόλυτο ἐμπόρευμα θά ἦταν ἀπαλλαγμένο ἀπό κάθε ἵχνος ἰδεολογίας πού ὑπάρχει στή μορφή ἐμπορεύματος, ἡ ὁποία φιλοδοξεῖ νά θεωρηθεῖ ὡς ἓνα εἶναι δι' ἄλλο, ἐνῶ κατά εἰρωνικό τρόπο εἶναι ἀπλῶς ἓνα εἶναι δι' ἑαυτό, πού ὑπηρετεῖ τοὺς κατέχοντες καί ἰθύνοντες. Μιά τέτοια μεταβολή τῆς ἰδεολογίας σέ ἀλήθεια ἀφορᾷ ἀσφαλῶς τό αἰσθητικό περιεχόμενο καί ὄχι κατευθείαν τή θέση τῆς τέχνης ἀπέναντι στήν κοινωνία. Ἐμπορεύσιμο ἔχει μείνει καί τό ἀπόλυτο ἐμπόρευμα καί ἔγινε «φυσικό μονοπώλιο». Τό γεγονός ὅτι τά έργα τέχνης, ὅπως κάποτε τά ἀγγεῖα καί τά ἀγαλματίδια, πωλοῦνται στήν ἀγορά δέν εἶναι μιά κατάχρηση, ἀλλά μιά ἀπλή συνέπεια τῆς συμμετοχῆς τους στίς παραγωγικές σχέσεις. Μιά ἐντελῶς μή ἰδεολογική τέχνη εἶναι ἴσως ἀδύνατη. Ἀπλῶς καί μόνο μέ τήν ἀντίθεσή της πρὸς τήν ἐμπειρική πραγματικότητα δέν γίνεται μή ἰδεολογική δι-

καίως ο Sartre⁸⁸ τόνισε ότι η αρχή της τέχνης για την τέχνη –πού στή Γαλλία μετά τον Baudelaire έχει μιά παρόμοια ισχύ όπως τό αισθητικό ιδανικό της τέχνης ως καταναγκαστικού ήθικου ιδρύματος στη Γερμανία– έγινε πρόθυμα δεκτή από την αστική τάξη ως μέσον ουδετεροποίησης της τέχνης. Έτσι και στη Γερμανία η τέχνη ενσωματώθηκε ως μεταμφιεσμένος σύμμαχος κοινωνικού ελέγχου της τάξης. Τό ιδεολογικό στοιχείο της αρχής της τέχνης για την τέχνη δέν ἔγκειται στήν κατηγορηματική αντίθεση της τέχνης πρὸς τόν ἐμπειρικό κόσμο, ἀλλὰ στὸν ἀφηρημένο χαρακτήρα καὶ τὴν εὐκολία αὐτῆς τῆς ἀντίθεσης. Ἡ ἰδέα τῆς ὁμορφιάς στήν ὁποία στηρίζεται ἡ ἀρχή τῆς τέχνης γιὰ τὴν τέχνη, τουλάχιστον μετὰ τὸν Baudelaire, ὑποτίθεται ὅτι δέν εἶναι τυπική-κλασικιστική, ἀλλὰ ἐντούτοις ἀποκλείει ὡς ἐνοχλητικό κάθε θεματικό περιεχόμενο πού ὄντας ἔξω ἀπὸ τὸν μορφολογικό νόμο, δηλαδή εἶναι ἀντικαλλιτεχνικό, δέν ἀρμόζει στὸν δογματικό Κανόνα τῆς ὁμορφιάς: αὐτό τό πνεῦμα ἐκφράζει ὁ George σὲ μιά ἐπιστολή του πρὸς τὸν H. von Hofmannsthal, ὅπου τὸν ἐπικρίνει ἐπειδὴ σὲ μιά παρατήρησή του ἀναφέρει ὅτι ὁ ζωγράφος Τισιανὸς πέθανε ἀπὸ λοιμό.⁸⁹ Ἡ ἔννοια τῆς ὁμορφιάς τῆς «τέχνης γιὰ τὴν τέχνη» εἶναι ἰδιότυπα κενὴ περιεχομένου καὶ ταυτόχρονα ἐγκλωβισμένη στὸ θεματικό ὕλικό, μιά τεχνητὴ ἐκδήλωση τοῦ Jugendstil ὅπως ἡ διατύπωση τοῦ Ibsen γιὰ τὰ κληματοφύλλα στά μαλλιά ἢ ἡ ἰδέα του ὅτι κάποιος πεθαίνει μέσα στήν ὁμορφιά. Ἡ ὁμορφιά, ἀνίκανη νὰ ὀρίσει τὸν ἑαυτὸ της, κάτι πού μόνο σὲ σχέση μὲ τό ἄλλο της θὰ μπορούσε νὰ κάνει, σάν μιά ρίζα πάνω ἀπὸ τό ἔδαφος, ἐμπλέκεται στή μοῖρα τοῦ ἐπινοημένου διακοσμητικοῦ στοιχείου. Αὐτό πού στενεύει τὴν ἰδέα τοῦ ωραίου εἶναι ὅτι ἔρχεται σὲ ἀντίθεση πρὸς τὴν κοινωνία, ἡ ὁποία ἀποκηρύσσεται ὡς ἄσχημη, ἀντὶ νὰ ἐξάγει τὴν ἀντίθεσή της, ὅπως στὸν Baudelaire καὶ τὸν Rimbaud, ἀπὸ τό περιεχόμενο –στὸν Baudelaire: ἀπὸ τίς εἰκόνες τοῦ Παρισιῶν– καὶ νὰ τὴ δοκιμάζει: μόνον ἔτσι ἡ ἀπόσταση μετατρέπεται σὲ παρέμβαση καθορισμένης ἄρνησης. Ἀκριβῶς ἡ αὐτάρχεια τῆς νεορομαντικῆς καὶ συμβολιστικῆς ὁμορφιάς, ἡ σεμνότυφη ὑπερευαισθησία της ἀπέναντι σὲ ἐκεῖνα τὰ μοναδικὰ κοινωνικά στοιχεῖα πού θὰ τῆς ἐπέτρεπαν νὰ λάβει μορφή, τὴν ἔκαναν τόσο γρήγορα ἱκανή γιὰ κατανάλωση. Ἀποκρύπτει ἀπατηλά τὸν κόσμο τῶν ἐμπορευμάτων καθὼς δέν ἀναφέρεται σὲ αὐτόν· ἔτσι γίνονται καὶ τὰ προϊόντα τῆς ἐμπορεύματα. Ἡ λανθάνουσα

μορφή έμπορεύματος καταδίκασε ένδοκαλλιτεχνικά τά μορφώματα της «τέχνης για την τέχνη» νά γίνουν κίτς και έτσι νά προκαλούν σήμερα ειρωνικά μειδιάματα. Θά μπορούσε νά δείξει κανείς τή συνύπαρξη ασύνδετων και άσχετων μεταξύ τους στοιχείων: στόν καλλιτεχνισμό (Artismus) του Rimbaud τήν όξεία αντίθεση πρός τήν κοινωνία και στοιχεία πρόθυμης ένδοτικότητας: τήν έκσταση του Rilke για τήν εύωδιά του παλαιού μπαούλου, καθώς και τραγούδια για καμπαρέ· τελικά θριάμβευσε ή διαλλακτικότητα, και ή αρχή της τέχνης για τήν τέχνη δέν μπορούσε πιά νά σωθεί. Έτσι ή τέχνη έχει περιέλθει σήμερα και από κοινωνική άποψη σέ άδιέξοδο. Άν μετριάσει τήν αυτόνομία της, θά παραδοθεί στήν ύπηρεσία της ύφιστάμενης κοινωνίας· άν παραμείνει αυστηρά περιχαρακωμένη στήν αυθυπαρξία της, θά ένσωματωθεί έξίσου εύκολα σάν ένας ακίνδυνος κλάδος μεταξύ πολλών άλλων. Αυτή ή άπορία καθρεφτίζει τήν όλότητα της κοινωνίας πού καταπίνει ό,τι και άν συμβεί. Η άρνηση των έργων τέχνης νά επικοινωνήσουν είναι ένας αναγκαίος αλλά όχι έπαρκής όρος για τόν μή ιδεολογικό τους χαρακτήρα. Κεντρικό κριτήριο είναι ή δύναμη της έκφρασης, ή ένταση της όποι-ας κάνει τά έργα τέχνης νά μιλούν μέ μία χειρονομία χωρίς λόγια. Μέ τήν έκφραση αποκαλύπτονται ως σημάδια από πληγές πού κατέφερε ή κοινωνία· ή έκφραση είναι τό κοινωνικό ένζυμο της αυτόνομης μορφής τους. Κύριος μάρτυρας γι' αυτό θά μπορούσε νά θεωρηθεί ή *Guernica* του Picasso, ή όποία, έντελώς ασυμβίβαστη μέ τόν επιβεβλημένο ρεαλισμό και ακριβώς λόγω της απάνθρωπης κατασκευής, αποκτᾷ εκείνη τήν έκφραση πού της δίνει τήν όξύτητα της κοινωνικής διαμαρτυρίας παρά τή στοχαστική δυσνοησία. Οί κοινωνικά κριτικές ζώνες των έργων τέχνης είναι εκείνες πού προκαλούν πόνο, εκεί όπου στήν έκφρασή τους έρχεται στό φώς, ιστορικά καθορισμένη, ή αναλήθεια της κοινωνικής κατάστασης. Σέ αυτή αντίδρα κατά βάθος ή όργή.

Τά έργα τέχνης μπορούν νά οικειωθούν τήν έτερονομία τους, τήν έμπλοκή τους στήν κοινωνία, επειδή ταυτόχρονα είναι και τά ίδια πάντοτε κοινωνικά. Η αυτόνομία τους, μέ άγώνα αποσπασμένη από τήν κοινωνία και κοινωνική στήν προέλευσή της, μπορεί έντούτοις νά μετατραπεί σέ έτερονομία· καθετί νεώτερο είναι πió αδύναμο από τό συσσωρευμένο πάντοτε ίδιο και τείνει νά επαναστραφεί στό παλαιότερο στάδιο από τό όποιο προήλθε. Τό

ἐμπεριεχόμενο στήν ἀντικειμενοποίηση τῶν ἔργων συλλογικό ἐμεῖς δέν εἶναι ριζικά διαφορετικό ἀπό τό ἑξωτερικό ἐμεῖς τῆς κοινωνίας, ἄν καί συχνά εἶναι ὑπόλειμμα ἑνός πραγματικοῦ ἐμεῖς τοῦ παρελθόντος. Γιαυτό ἡ συλλογική ἔκκληση δέν εἶναι ἀπλῶς ἓνα ἁμάρτημα τῶν ἔργων, ἀλλά ἐμπεριέχεται στόν μορφολογικό νόμο τους. Ἡ μεγάλη ἑλληνική φιλοσοφία ἀπέδιδε στήν αἰσθητική ἐπίδραση τῆς τέχνης πολύ μεγαλύτερο βάρος ἀπό ὅσο θά περίμενε κανείς ἀναλογιζόμενος τή γενικότερη ἀντικειμενική της στάση, ἀλλά δέν τό ἔκανε ἀπλῶς ἐπειδὴ ἡ πολιτική τῆς εἶχε γίνει ἔμμονη ἰδέα. Ἀφότου ἡ τέχνη ἔγινε ἀντικείμενο θεωρητικοῦ στοχασμοῦ, ὁ ἴδιος τείνει νά πέσει κάτω ἀπό τό ἐπίπεδό της, καθὼς ἐγείρεται πάνω ἀπό αὐτή, καί νά τήν παραδώσει στούς συσχετισμούς τῶν δυνάμεων. Ὁ ἀκριβής καθορισμός τῆς θέσης, αὐτό πού σήμερα λέγεται στίγμα, πρέπει νά ἀναζητηθεῖ ἔξω ἀπό τόν μαγικό κύκλο τῆς αἰσθητικῆς: ἡ φθηνή κυρίαρχη ἐξουσία πού καθορίζει τήν κοινωνική θέση τῆς τέχνης ἀπορρίπτει τήν ἐσωτερική μορφολογική αὐτονομία τῆς τέχνης ὡς ματαιόδοξη καί ἀφελῇ αὐταπάτη καί στή συνέχεια τή μεταχειρίζεται πολύ εὐκόλα σάν νά μήν ἦταν τίποτε ἄλλο ἀπό αὐτό πού ἡ θέση της στήν κοινωνία τήν καταδικάζει νά εἶναι. Οἱ ἀξιολογικές κρίσεις πού ἐκφέρει ὁ Πλάτων γιά τήν τέχνη ἀνάλογα μέ τή συμφωνία ἢ μή συμφωνία της μέ τίς στρατιωτικές ἀρετές τῆς λαϊκῆς κοινότητας, τήν ὁποία ὁ ἴδιος ἐκλάμβανε ὡς οὐτοπική κοινωνία, ἡ ὁλοκληρωτικοῦ τύπου μνησικακία του κατά τῆς πραγματικῆς ἢ παθιασμένα ἐπινοημένης παρακμῆς, καθὼς καί ἡ ἀποστροφή του πρὸς τά ψέματα τῶν ποιητῶν, πού δέν εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπό τόν φαινομενικό χαρακτήρα τῆς τέχνης, τόν ὁποῖο ἀνακαλεῖ στήν ὑφιστάμενη τάξη – ὅλα αὐτά κηλιδώνουν τήν ἔννοια τῆς τέχνης τήν ἴδια στιγμή πού πρώτη φορά γίνεται ἀντικείμενο θεωρητικοῦ στοχασμοῦ. Ἡ κάθαρση τῶν συναισθημάτων [«παθημάτων»] στήν *Ποιητική* τοῦ Ἀριστοτέλη δέν εὐθυγραμμίζεται πιά τόσο ἀπροκάλυπτα μέ τά κυρίαρχα συμφέροντα, ἀλλά τά ὑπερασπίζεται ἐντούτοις, καθὼς τό ἰδανικό τῆς μετουσίωσης πού προβάλλει ἀναθέτει στήν τέχνη τήν ἀποστολή, ἀντί νά προωθεῖ τή σωματική ἱκανοποίηση ἐνστίκτων καί ἀναγκῶν τοῦ κοινοῦ, νά ἀποκαθιστᾷ τήν αἰσθητική φαινομενικότητα ὡς ὑποκατάστατο ἱκανοποίησης: ἡ κάθαρση εἶναι μιά ἐκκαθαριστική κίνηση κατά τῶν συναισθημάτων πού συμπράττει μέ τήν καταπίεση. Ἡ ἀριστο-

τελική κάθαρση είναι ένα πεπαλαιωμένο συστατικό της μυθολογίας της τέχνης, πού δέν ανταποκρίνεται στίς πραγματικές επιδράσεις της τέχνης. Ἀντί της κάθαρσης τά ἔργα τέχνης κατάφεραν, μέσω της ἐκπνευμάτισης, στό ἐσωτερικό τους ἐκείνο πού οἱ Ἕλληνες προέβαλλαν πάνω στήν ἐξωτερική ἐπίδραση τῶν ἔργων: μέ τή διαδικασία πού διαδραματίζεται ἀνάμεσα στόν μορφολογικό νόμο καί τό ὑλικό τους περιεχόμενο πραγματοποιοῦν τήν ἴδια τους τήν κάθαρση. Ἡ μετουσίωση, καί στήν αἰσθητική, ἔχει ἀναμφίβολα τό μερίδιό της στήν πρόοδο τοῦ πολιτισμοῦ καθῶς καί στήν ἴδια τήν ἐνδοκαλλιτεχνική πρόοδο, ἀλλά ἔχει καί τήν ἰδεολογική της πλευρά: ἡ τέχνη ὡς ὑποκατάστατο ἀφαιρεῖ, λόγω της ἀναλήθειάς της, ἀπό τή μετουσίωση τό κῦρος πού ἀξιῶνει γιά τήν τέχνη ὁλόκληρος ὁ κλασικισμός, ὁ ὁποῖος διατηρεῖται στή ζωή ἐδῶ καί περισσότερο ἀπό δύο χιλιάδες χρόνια ὑπό τήν αἰγίδα της αὐθεντίας τοῦ Ἀριστοτέλη. Ἡ διδασκαλία γιά τήν κάθαρση κατά βάθος ἀποδίδει στήν τέχνη ἤδη τήν ἀρχή πού ἔμελλε νά διέπει τήν πολιτιστική βιομηχανία. Ἐνδειξη μιᾶς τέτοιας ἀναλήθειας εἶναι ἡ δικαιολογημένη ἀμφιβολία ἄν ὑπῆρξε ποτέ πραγματικά ἡ εὐλογημένη ἐπίδραση πού ἀπέδιδε ὁ Ἀριστοτέλης στήν τέχνη· τό ὑποκατάστατο ἱκανοποίησης πρέπει νά ἐκκόλαπτε ἀνέκαθεν καταπιεσμένα ἔνστικτα. – Ἀκόμη καί ἡ κατηγορία τοῦ Νέου, ἡ ὁποία στό ἔργο τέχνης ἀντιπροσωπεύει αὐτό πού δέν ὑπῆρξε ποτέ καί πού δίνει στό ἔργο τή δύναμη της ὑπέρβασης, φέρει τά σημάδια τοῦ πάντοτε ἴδιου πού συνεχῶς μεταμφιέζεται. Ἡ μέχρι σήμερα δεσμευμένη συνείδηση δέν εἶναι μᾶλλον ἱκανή νά συλλάβει τό Νέο οὔτε κἄν ὡς εἰκόνα: ὀνειρεύεται γιά τό Νέο, ἀλλά δέν μπορεῖ νά ὀνειρευθεῖ τό ἴδιο τό Νέο. Ἄν ἡ χειραφέτηση της τέχνης μπόρεσε νά πραγματοποιηθεῖ μόνο μέ τήν οἰκείωση τοῦ ἐμπορευματικοῦ χαρακτήρα, της φαινομενικότητας ἐνός εἶναι καθ' ἑαυτό, ἡ μεταγενέστερη ἐξέλιξη ἐπέφερε μιᾶ μεταβολή πού ἀφαίρεσε πάλι ἀπό τά ἔργα τέχνης τόν ἐμπορευματικό χαρακτήρα· σέ αὐτό συνέβαλε πολύ τό Jugendstil, τόσο μέ τήν ἰδεολογία της ἐπαναφορᾶς της τέχνης στή ζωή ὅσο καί μέ τούς ἐντυπωσιασμούς τοῦ Oscar Wilde, τοῦ Gabriele d'Annunzio καί τοῦ Maurice Maeterlinck, προανακρούσματα της πολιτιστικῆς βιομηχανίας. Ἡ προϊοῦσα ὑποκειμενική διαφοροποίηση, ἡ αὐξανόμενη ἔνταση καί ἡ ἐπέκταση της περιοχῆς τῶν αἰσθητικῶν ἐρεθισμάτων, ἔκανε αὐτά τά ἐρεθίσματα δια-

θέσιμα καὶ ἐμπορεύσιμα· μποροῦσαν νά παράγονται γιὰ τὴν πολιτιστικὴ ἀγορά. Ἡ προσαρμογὴ τῆς τέχνης στὶς φευγαλέες ἀτομικὲς συμπεριφορὲς συμβάδιζε μέ τὴν ἐκπραγμάτισή της, ἡ αὐξανόμενη ὁμοιότητά της μέ τὴ φυσικὴ ὑπόσταση τοῦ ὑποκειμένου τὴν ἀπομάκρυνε, στὴν πλατειά της παραγωγὴ, ἀπὸ τὴν ἀντικειμενικότητά της καὶ τὴν ἔκανε ἀρεστή στό κοινό· κατ' αὐτὰ τὸ σύνθημα «ἡ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη» ἦταν ὁ μανδύας πού ἔκρυβε τὸ ἀντίθετο. Ἄν οἱ κραυγὲς περὶ παρακμῆς ἔχουν μιὰ δόση ἀλήθειας, εἶναι ὅτι ἡ ὑποκειμενικὴ διαφοροποίηση ἔχει μιὰ πλευρά πού σχετίζεται μέ τὴν ἀδυναμία τοῦ Ἐγὼ καὶ μοιάζει πολὺ μέ τὴ νοοτροπία τῶν πελατῶν τῆς πολιτιστικῆς βιομηχανίας, ἡ ὁποία κατάφερε νά τὴν ἐκμεταλλευθεῖ. Τό κίτς δέν εἶναι αὐτό πού νομίζει ἡ παραδοσιακὴ παιδεία, ἀπλῶς ἀπορρίμματα τῆς τέχνης, προϊόντα ἀπιστίας καὶ ἐνδοτικῆς προσαρμογῆς, ἀλλὰ κάτι πού παραμονεύει μέσα της ὥστε μέ τὴν πρώτη ἀπὸ τίς συνεχῶς ἐπανερχόμενες εὐκαιρίες νά προβάλει στό προσκήνιο τῆς τέχνης. Ἐνῶ τὸ κίτς, σάν διαβολάκι, δέν μπορεῖ νά ὀρισθεῖ, οὔτε ἱστορικά, ἓνα ἀπὸ τὰ πιό ἐπίμονα χαρακτηριστικά του εἶναι ἡ ἐπινόηση καὶ κατὰ συνέπεια ἡ οὐδετεροποίηση ἀνύπαρκτων συναισθημάτων. Τό κίτς εἶναι μιὰ παρωδία κάθαρσης. Αὐτὴ ἡ ἐπινόηση πλασματικῶν συναισθημάτων εἶναι ὅμως οὐσιῶδες στοιχεῖο τῆς τέχνης, ἀκόμη καὶ τῆς μεγάλης: ἡ καταγραφή πραγματικῶν συναισθημάτων, ἡ ἀπόδοση ψυχικῶν πρώτων ὑλῶν εἶναι ξένη πρὸς τὴν τέχνη. Εἶναι μάταιο νά θελήσει κανεὶς μέ ἀφηρημένο τρόπο νά χαράξει μιὰ διαχωριστικὴ γραμμὴ ἀνάμεσα στὴν αἰσθητικὴ ἐπινόηση καὶ στὸν φθηνό συναισθηματισμό τοῦ κίτς. Ὡς δηλητηριώδης οὐσία ἀνιχνεύεται σέ κάθε τέχνη γιὰ τὴν ἀπέκκρισή της ἡ τέχνη καταβάλλει σήμερα ἀπεγνωσμένες προσπάθειες. Ὡς συμπλήρωμα τῆς παραγωγῆς καὶ τοῦ ξεπουλήματος συναισθημάτων μπορεῖ νά θεωρηθεῖ ἡ κατηγορία τοῦ χυδαίου, πού ἀφορᾷ ἐπίσης ἐμπορεύσιμα συναισθήματα. Εἶναι τόσο δύσκολο νά ὀρίσει κανεὶς τί εἶναι χυδαῖο στά ἔργα τέχνης ὅσο καὶ νά ἀπαντήσῃ στό ἐρώτημα πού ἔθεσε ὁ Erwin Ratz, πῶς μπορεῖ ἡ τέχνη νά ἐνοποιεῖται μέ τὸ χυδαῖο τῇ στιγμῇ πού ἡ τέχνη εἶναι ἐξ ὀρισμοῦ μιὰ διαμαρτυρία ἐναντίον του. Τό χυδαῖο ἀντιπροσωπεύει μόνον σέ ἀκρωτηριασμένη μορφή τὰ ἥθη τῶν πληβείων, τὰ ὁποῖα ἡ λεγόμενη ὑψηλὴ τέχνη ἀφήνει ἔξω ἀπὸ τίς γραμμές της. Ὅταν αὐτὴ ἐμπνεόταν ἀπὸ τέτοια ἥθη χωρὶς νά κλείνει τὸ μάτι

μέ νόημα, ἀποκτοῦσε μιά βαρύτητα πού εἶναι τό ἀντίθετο τοῦ χυδαίου. Ἡ τέχνη γινόταν χυδαία μόνον ἀπό συγκατάβαση: ὅταν, συνήθως μέ χιοῦμορ, ἀπευθύνεται στήν παραμορφωμένη συνείδηση καί τήν ἐπιβεβαιώνει. Ταίριαζε πάντοτε στά σχέδια τῶν κρατούντων ὅταν ἡ κατάντια τῶν μαζῶν λόγω τοῦ ρόλου πού ἐπιφυλάσσουν οἱ ἴδιοι σέ αὐτές χρεωνόταν στόν λογαριασμό τῶν ἰδίων τῶν μαζῶν. Ἡ τέχνη σέβεται τίς μάζες ὅταν ἐμφανίζεται μπροστά τους σάν νά ἦταν ἔτσι ὅπως θά μπορούσαν νά εἶναι καί ὄχι ὅταν προσαρμόζεται στήν ἐξευτελισμένη μορφή τους. Ἀπό κοινωνική ἄποψη τό χυδαῖο στήν τέχνη εἶναι ἡ ὑποκειμενική ταύτιση μέ τήν ἀντικειμενικά παραγόμενη ταπεινωση. Ἀφοῦ δέν ἀπολαμβάνουν αὐτό πού τοὺς στεροῦν, ἀντιδροῦν μέ μνησικακία καί ἀπολαμβάνουν αὐτό πού ἔχει προκαλέσει ἡ στέρηση καί σφετερίζεται τή θέση αὐτοῦ πού στεροῦνται. Ἡ ἄποψη ὅτι ἡ κατώτερη τέχνη, ἡ διασκέδαση, εἶναι κάτι αὐτονόητο καί κοινωνικά θεμιτό εἶναι ἰδεολογία· αὐτό τό αὐτονόητο εἶναι μόνον ἔκφραση τῆς πανταχοῦ παρούσας καταπίεσης. Μοντέλο αἰσθητικῆς χυδαιότητος εἶναι τό παιδί πού στή διαφήμιση μισοκλείνει τό μάτι καθώς τρώει μέ ὄρεξη μιά σοκολάτα, λές καί αὐτό εἶναι ἁμαρτία. Στό χυδαῖο πραγματοποιεῖται ἡ ἐπιστροφή τοῦ ἀπωθημένου^{89α} μέ τά σημάδια τῆς ἀπώθησης· ὑποκειμενικά ἐκφράζει τήν ἀποτυχία ἐκείνης τῆς μετουσίωσης πού μέ ὑπερβάλλοντα ζῆλο ἐξυμνεῖ τήν τέχνη ὡς κάθαρση καί ὡς μεγάλη προσφορά της, καθὼς διαισθάνεται πόσο λίγο εὐτύχησε ἡ ἴδια, ὅπως καί ὁλόκληρος ὁ πολιτισμός. Στήν ἐποχή τῆς ὀλικῆς διοίκησης ὁ πολιτισμός δέν χρειάζεται κυρίως νά ταπεινώνει τοὺς βαρβάρους πού δημιουργήσε· ἀρκεῖ νά ἐπικυρώνει μέ τίς τελετουργικές του χειρονομίες τή βαρβαρότητα πού ἐπὶ αἰῶνες καί αἰῶνες κατασταλάζει στά ὑποκείμενα. Τό γεγονός ὅτι αὐτό πού θυμίζει ἡ τέχνη δέν ὑπάρχει προκαλεῖ ὀργή· αὕτη ἡ ὀργή μεταβιβάζεται στήν εἰκόνα ἐκείνου τοῦ ἄλλου, ἡ ὁποία μουντζουρώνεται. Ἀρχέτυπα τοῦ χυδαίου, τό ὁποῖο ἡ τέχνη τῆς προσανατολισμένης πρὸς τή χειραφέτηση ἀστικῆς τάξης χαλιναγωγεῖ, πολλές φορές μάλιστα ἰδιοφυῶς, στοὺς γελωτοποιοὺς της, τοὺς ὑπηρέτες καί τοὺς Parageno της, ἔχουν γίνει οἱ χαζογελαστές καλλοντές τῆς διαφήμισης, πού στόν ὕμνο τους ὑπὲρ τῶν ἐταιριῶν ὀδοντόπαστας ἐνώνονται οἱ ἀφίσες ὄλων τῶν χωρῶν, ἐνῶ μερικοὶ πού νοιώθουν ἐξαπατημένοι ἀπὸ τὴν τόσο μεγάλη θηλυκὴ λάμψη μαυρίζουν τά ὑπερβο-

λικά αστραφτερά δόντια τῶν κοριτσιῶν, κάνοντας ἔτσι μέ ἱερή ἀθωότητα νά ἀστράψει ἡ ἀλήθεια γιά τή λάμψη τοῦ πολιτισμοῦ. Τό χυδαῖο ἐκπροσωπεῖ τουλάχιστον αὐτό τό συμφέρον. Ἐπειδή ἡ αἰσθητική χυδαιότητα μιμεῖται μέ μή διαλεκτικό τρόπο τή σταθερή παράμετρο τῆς κοινωνικῆς ταπείνωσης, δέν ἔχει ἱστορία· τά γκραφίτι πανηγυρίζουν τήν αἰώνια ἐπιστροφή^{89b} τῆς. Κανένα θεματικό περιεχόμενο δέν εἶναι λόγω χυδαιότητος ταμποῦ γιά τήν τέχνη. Ἡ χυδαιότητα εἶναι μιά σχέση πρός τά θέματα καί πρός τό κοινό. Μέ τήν ἐπέκτασή της σέ ὅλο τό φάσμα τῶν θεμάτων ἔχει καταβροχθίσει στό μεταξύ ὅ,τι συμπεριφέρεται ὡς εὐγενές καί ὑψηλό: ἕνας ἀπό τοὺς λόγους γιά τήν κατάλυση τοῦ τραγικοῦ, πού στά φινάλε τῆς δεύτερης πράξης στίς ὀπερέτες τῆς Βουδαπέστης βρῆκε τόν θλιβερό θάνατο τῶν ζώων. Καθετί πού ἐπιγράφεται ὡς ἐλαφρά τέχνη πρέπει σήμερα νά ἀποδοκιμάζεται. Τήν ἴδια περιφρόνηση ἀξίζει ὅμως καί καθετί εὐγενές, ἡ ἀφηρημένη ἀντίθεση πρός τήν ἐκπραγμάτιση, πού ταυτόχρονα εἶναι καί θῦμα τῆς. Ἀπό τήν ἐποχή τοῦ Baudelaire τό εὐγενές συμμαχεῖ μέ τοὺς ἀντιδραστικούς τῆς πολιτικῆς, λές καί ὁ λόγος γιά τήν ὑπαρξη τῆς χυδαιότητος εἶναι ἡ δημοκρατία ὡς τέτοια, ἡ ποσοτική κατηγορία τῆς μάζας, καί ὄχι ἡ συνεχιζόμενη καταπίεση μέσα στήν ἴδια τή δημοκρατία. Τό εὐγενές στήν τέχνη ἀξίζει τόν σεβασμό καί τήν ἀφοσίωση, ἀλλά καί αὐτό πρέπει νά στοχασθεῖ τήν ἐνοχή του, τή σύμπραξή του μέ τό προνόμιο. Τό μόνο καταφύγιο πού τοῦ ἀπέμεινε εἶναι ἡ ἀκλόνητη ἐμμονή καί ἀντοχή στήν αἰσθητική μορφοποίηση. Τό εὐγενές γίνεται κακό καί μέ τή σειρά του χυδαῖο ὅταν τίθεται αὐθαίρετα, διότι μέχρι σήμερα τό εὐγενές παραμένει ἀνύπαρκτο. Ἐνῶ μετά τόν στίχο τοῦ Hölderlin τίποτε ἱερό δέν εἶναι πιά χρήσιμο,⁹⁰ τό εὐγενές κατατρώγεται ἀπό μιά ἀντίφαση, πού μπορεῖ νά τήν ἔνοιωσε ὁ νεαρός ποιητής ὅταν, παρακινούμενος ἀπό πολιτική συμπάθεια, διάβαζε μιά σοσιαλιστική ἐφημερίδα καί τοῦ προκάλεσαν ἀηδία ἡ γλώσσα καί τό φρόνημα, ἕνα ὑποδεέστερο ὑποβρύχιο ρεῦμα τῆς ἰδεολογίας μιᾶς κουλτούρας γιά ὅλους. Στήν πραγματικότητα ἐκείνη ἡ ἐφημερίδα δέν συνηγοροῦσε ὑπέρ τῶν δυνατοτήτων ἀπελευθέρωσης ἑνός λαοῦ, ἀλλά ὑπέρ τοῦ λαοῦ ὡς συμπληρωματικῆς ἔννοιας τῆς ταξικῆς κοινωνίας, τοῦ στατικά νοούμενου συνόλου τῶν ἐκλογέων, τό ὁποῖο πρέπει νά ὑπολογίζεται.

Τό ἀπόλυτο ἀντίθετο τῆς αἰσθητικῆς συμπεριφορᾶς εἶναι ἡ

έννοια τῆς ἀπειροκαλίας,^{90α} πού συχνά κλίνει πρὸς τό χυδαῖο, ἀλλὰ διαφέρει ἀπὸ αὐτό καθὼς συνοδεύεται ἀπὸ ἀδιαφορία ἢ μίσος, ἐνῶ ἡ χυδαιότητα γλείφει τὰ χεῖλη τῆς μέ ἀπληστία. Κοινωνικά συνένοχος τοῦ αἰσθητικά εὐγενοῦς, ἡ προγραφή τοῦ ἀπειρόκαλου ἐκτιμᾷ ἐξαρχῆς τὴν πνευματικὴ ἐργασία περισσότερο ἀπὸ τὴ σωματικὴ. Τό γεγονός ὅτι ἡ τέχνη βρίσκεται σέ καλύτερη θέση, στὰ μάτια τῶν αἰσθητικά κρατούντων καί γιὰ τὴν αὐτοσυνειδήσή της τὴν κάνει γενικῶς καί ἀπολύτων καλύτερη. Ἡ τέχνη χρειάζεται τὴ συνεχῆ αὐτοδιόρθωση αὐτοῦ τοῦ ἰδεολογικοῦ στοιχείου. Καί εἶναι ἱκανή γι' αὐτό, διότι, ἐνῶ ἀρνεῖται τὴν πρακτικὴ διάσταση, συνιστᾷ ἡ ἴδια μιὰ μορφή πρακτικῆς, καί μάλιστα ὄχι μόνο ἀπὸ τὴ γένεσή της, τὴν πρακτικὴ δουλειά πού ἀπαιτεῖ κάθε τεχνούργημα. Λόγω τῆς ἐσωτερικῆς δυναμικῆς τοῦ πνευματικοῦ περιεχομένου, πού δέν μένει συνεχῶς τό ἴδιο, τὰ ἀντικειμενοποιημένα ἔργα τέχνης μετατρέπονται πάλι σέ πρακτικὲς συμπεριφορὲς στὴν ἱστορία τους καί στρέφονται πρὸς τὴν πραγματικότητα. Ἐδῶ ἡ τέχνη συμφωνεῖ μέ τὴ θεωρία. Ἐπαναλαμβάνει μέσα της τὴν πρακτικὴ, τροποποιημένη καί ἴσως οὐδετεροποιημένη, καί ἔτσι λαμβάνει θέσεις. Ἡ συμφωνικὴ μουσικὴ τοῦ Beethoven, πού μέχρι τὸν πιό κρυφὸ χημισμὸ της εἶναι ἡ ἀστικὴ παραγωγικὴ διαδικασία καί ταυτόχρονα ἔκφραση τῆς ἀένης συμφορᾶς πού αὐτὴ συνεπάγεται, μέ τὴν τραγικὴ χειρονομία κατάφασής της γίνεται ἐπίσης κοινωνικὸ γεγονός (fait social): ἡ κατάσταση πρέπει, ὀφείλει νὰ εἶναι ὅπως εἶναι, γι'αὐτό εἶναι καλὴ. Αὐτὴ ἡ μουσικὴ εἶναι ἐπίσης μέρος τῆς ἐπαναστατικῆς χειραφετησιακῆς διαδικασίας τῆς ἀστικῆς τάξης καί ταυτόχρονα προκαταλαμβάνει τὴν ἀπολογητικὴ της. Σέ ὅσο μεγαλύτερο βάθος ἀποκρυπτογραφοῦνται τὰ ἔργα τέχνης, τόσο λιγότερο ἀπόλυτη παραμένει ἡ ἀντίθεσή τους πρὸς τὴν πρακτικὴ· διαφέρουν καί αὐτὰ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τους, τό θεμέλιό τους, δηλαδή τὴν ἀντίθεσή τους, καί ἐκθέτουν τὴ διαμεσολάβησή της. Εἶναι κάτι λιγότερο ἀπὸ τὴν πρακτικὴ καί κάτι περισσότερο. Λιγότερο εἶναι ἐπειδὴ, ὅπως κωδικοποιήθηκε μιὰ γιὰ πάντα στὴ Σονάτα τοῦ Κρόυτσερ τοῦ Τολστόι, τηροῦν μιὰ ἀπόσταση ἀπὸ τό ζήτημα τοῦ πρακτέου, ἴσως τό παρεμποδίζουν, μολονότι δέν ἔχουν μιὰ τόσο μεγάλη πρακτικὴ δυνατότητα ὅση τοὺς ἀπέδιδε ἡ ἀσκητικὴ ἀποστασία τοῦ Τολστόι. Τό περιεχόμενο ἀλήθειας τους δέν μπορεῖ νὰ ἀποχωρισθεῖ ἀπὸ τὴν έννοια τῆς ἀνθρωπότητας. Διαμέσου ὅλων τῶν διαμεσολαβήσεων, ὅλης τῆς

ἀρνητικότητας παραμένουν εἰκόνες μιᾶς ἀλλαγμένης ἀνθρωπότητας καί, παραβλέποντας αὐτή τὴν ἀλλαγὴν, δὲν μποροῦν νὰ βροῦν τὴν ἡσυχία τους. Ἡ τέχνη εἶναι ὅμως κάτι περισσότερο ἀπὸ τὴν πρακτικὴ ἐπειδὴ στρέφοντας τὰ νῶτα πρὸς τὴν πρακτικὴ καταγγέλλει τὴ στενοκέφαλη ἀναλήθεια τῆς πρακτικῆς δράσης, ἡ ὁποία δὲν θέλει νὰ ἀκούσει τίποτε γι' αὐτό, ὅσο ἡ πρακτικὴ ὁργάνωση τοῦ κόσμου παραμένει ἀνεπιτυχής. Ἡ κριτικὴ πού ἀσκεῖ ἡ τέχνη αὐτὴν ἀφορᾷ τὴ δράση ὡς κρυπτογράφημα τῆς κυριαρχίας. Ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ μορφή της ἡ πρακτικὴ τείνει πρὸς ἐκεῖνο πού σύμφωνα μὲ τὴ λογικὴ της συνέπεια θὰ πρέπει νὰ καταργηθεῖ· ἡ βίαιη ἐξουσία εἶναι ἐνύπαρκτο συστατικὸ τῆς πρακτικῆς καὶ διατηρεῖται ἐπίσης στίς μετουσιωμένες μορφές της, ἐνῶ τὰ ἔργα τέχνης, ἀκόμη καὶ τὰ πιὸ ἐπιθετικά, ἀντιπροσωπεύουν τὴ μὴ βία. Θέτουν τὸ δικό τους μένησο κατὰ τῆς πεμπτουσίας τῶν πρακτικῶν δραστηριοτήτων καὶ τοῦ πρακτικοῦ ἀνθρώπου, πίσω ἀπὸ τὴν ὁποία κρύβονται οἱ βάρβαρες ὁρέξεις τοῦ ἀνθρώπινου γένους, τὸ ὁποῖο δὲν μπορεῖ νὰ γίνει ἀνθρωπότητα ἐνόσω δυναστεύεται ἀπὸ αὐτές τίς ὁρέξεις καὶ συγχωνεύεται μὲ τὴν κυριαρχία. Ἡ διαλεκτικὴ σχέση τῆς τέχνης πρὸς τὴν πρακτικὴ διαδραματίζεται στὴν κοινωνικὴ ἐπίδραση τῆς τέχνης. Ἡ δυνατότητα πολιτικῆς παρέμβασης τῶν ἔργων τέχνης πρέπει νὰ ἀμφισβητηθεῖ· ἂν τύχει καὶ συμβεῖ, μιὰ τέτοια παρέμβαση εἶναι δευτερεύουσα καὶ ποτέ κεντρικὴ· ὅταν τὰ ἔργα τέχνης τὴν ἐπιδιώκουν, ἡ ποιότητά τους παραμένει κατώτερη τῆς ἐννοιάς τους. Ἡ ἀληθινὴ τους κοινωνικὴ ἐπίδραση εἶναι ἐντελῶς ἔμμεση, μιὰ συμμετοχὴ στό πνεῦμα πού μέσω ὑπόγειων διαδικασιῶν συμβάλλει στὴν ἀλλαγὴ τῆς κοινωνίας καὶ συγκεντρώνεται στὰ ἔργα τέχνης· αὐτὴ ἡ συμμετοχὴ ἐπιτυγχάνεται μόνο μὲ τὴν ἀντικειμενοποίησή τους. Ἡ ἐπίδραση τῶν ἔργων τέχνης ἀσκεῖται μέσω αὐτῶν πού θυμίζουν μὲ τὴν ὑπαρξή τους καὶ ἴσως καθόλου μέσω τῆς ἀνταπόκρισης μιᾶς ἑκδηλῆς πρακτικῆς στό περιεχόμενο τῆς λανθάνουσας πρακτικῆς τῶν ἔργων· ἡ αὐτονομία τῆς τέχνης ἔχει ἀπομακρυνθεῖ πάρα πολὺ ἀπὸ τὴν ἀμεσότητα τῆς πρακτικῆς. Ἄν ἡ ἱστορικὴ γένεση τῶν ἔργων τέχνης παραπέμπει σὲ πλαίσια ἐπίδρασης, αὐτὰ δὲν ἐξαφανίζονται πλήρως ἀπὸ τὸ ἐσωτερικὸ τῶν ἔργων· ἡ διαδικασία πού διαδραματίζεται μέσα σὲ κάθε ἔργο συνιστᾷ ἓνα μοντέλο δινατῆς πρακτικῆς στὴν ὁποία συγκροτεῖται ἓνα εἶδος συλλογικοῦ ὑποκειμένου καὶ ὡς τέτοια ἀναδρᾷ στὴν κοινωνία. Ὅσο μικρὴ

είναι στην τέχνη ή σημασία της επίδρασης, τόσο μεγάλη είναι ή βαρύτητα της μορφής της: ή ίδια της ή μορφή έχει παραταῦτα μιά επίδραση. Γιαντό ή κριτική ανάλυση της επίδρασης αποκαλύπτει πολλά από εκείνα πού κρύβονται πίσω από την υλική τους υπόσταση· τέτοιο παράδειγμα είναι ή ιδεολογική απήχηση του Wagner. Τό λάθος δέν ἔγκειται στόν κοινωνικό στοχασμό πάνω στά ἔργα τέχνης καί τόν χημισμό τους, ἀλλά στην ἀφηρημένη κοινωνική κατάταξή τους από πάνω, πού ἀδιαφορεῖ γιά τήν ἔνταση ἀνάμεσα στην επίδραση καί τό πνευματικό περιεχόμενο. Ἄν καί κατά πόσο τά ἔργα τέχνης παρεμβαίνουν πρακτικά, αὐτό δέν ἐξαρτᾶται ἄλλωστε μόνον από τά ἴδια, ἀλλά πολύ περισσότερο από τίς ἐκάστοτε ἱστορικές συνθήκες. Οἱ κωμωδίες τοῦ Beaumarchais^{90β} ἦταν ἀσφαλῶς στρατευμένες ὑπό τήν ἔννοια τοῦ Brecht ἢ τοῦ Sartre, ἀλλά εἶχαν ἀρκετή πολιτική απήχηση, διότι τό χειροπιαστό περιεχόμενό τους συμφωνοῦσε μέ μιά ἱστορική τάση πού καθρεφτιζόταν κολακευτικά καί ἀπολαυστικά μέσα του. Ἡ κοινωνική επίδραση τῆς τέχνης εἶναι προφανῶς παράδοξη, ὡς απήχηση ἀπό δεύτερο χέρι· αὐτό πού ἀποδίδεται στόν αὐθορμητισμό της ἐξαρτᾶται κατά βάθος ἀπό τή συνολική κοινωνική τάση. Ἀπό τήν ἄλλη μεριά τό ἔργο τοῦ Brecht, πού τό ἀργότερο ἀπό τήν Ἀγία Ἰωάννα τῶν σφαγείων [1929/30] καί ἐξῆς ἤθελε νά συμβάλει στην κοινωνική ἀλλαγῇ, ἦταν ἴσως κοινωνικά ἀνίσχυρο, καί ὁ ἔξυπνος Brecht δέν εἶναι δυνατόν νά μήν τό ἀντιλήφθηκε. Ἡ επίδρασή του μοιάζει μέ αὐτό πού ἐννοεῖ ή ἀγγλοσαξονική ρήση *preaching to the saved* [or converted: κήρυγμα στους σωθέντες (ἢ ἤδη προσήλυτους)]. Τό πρόγραμμα τῆς ἀποστασιοποίησης^{90γ} σκόπευε νά κάνει τόν θεατή νά σκέφθεῖ. Τό αἶτημα τοῦ Brecht γιά μιά στοχαστική συμπεριφορὰ συγκλίνει ἀξιοπερίεργα μέ τό αἶτημα γιά μιά ἀντικειμενική γνωστική στάση, τήν ὁποία τά σημαντικά αὐτόνομα ἔργα τέχνης ἀναμένουν, ὡς ὄντως ἀρμόζουσα, ἀπό τόν παρατηρητή, ἀκροατή ἢ ἀναγνώστη. Ὅμως ή διδακτική του χειρονομία δέν εἶναι ἀνεκτική ἀπέναντι στην πολυσημία, πού εἶναι τό ἔναυσμα γιά τή σκέψη: εἶναι αὐταρχική. Μέ αὐτή τή στάση ὁ Brecht μπορεῖ νά ἀντιδροῦσε στην ἀπουσία επίδρασης τῶν διδακτικῶν του ἔργων, πού τήν ἀντιλαμβανόταν: μέ τήν τεχνική τῆς κυριαρχίας, στην ὁποία ἦταν δεξιότηχνης, ἤθελε νά ἐπιβάλλει ὅπωςδήποτε μιά τέτοια επίδραση, ἀκριβῶς ὅπως ἄλλοτε σχεδίαζε νά ὀργανώσει τή φήμη του. Παραταῦτα, μεταξύ ἄλλων καί

μέ τη συμβολή του Brecht, ή αὐτοσυνείδηση τοῦ ἔργου τέχνης ὡς μέρους τῆς πολιτικῆς πρακτικῆς ἐνίσχυσε τὴν τέχνη στὴν ἀντίστασή της κατὰ τῆς ἰδεολογικῆς τῆς τύφλωσης. Ὁ πρακτικισμὸς τοῦ Brecht ἔγινε μορφοποιητικὸς παράγων τῶν ἔργων του καὶ δὲν μπορεῖ νὰ ἀποσπασθεῖ ἀπὸ τὸ περιεχόμενον ἀλήθειας τους, τὸ ὁποῖο ἀπέχει ἀπὸ τὴν ἐπιδίωξη ἁμεσων ἐπιδράσεων. Ὁ κρίσιμος λόγος γιὰ τὴν ἀπουσία κοινωνικῆς ἐπίδρασης τῶν σημερινῶν ἔργων τέχνης πού δὲν ἐπιδίδονται στὴν ὠμὴ προπαγάνδα εἶναι ὅτι, γιὰ νὰ ἀντισταθοῦν στὸ παγκυρίαρχο σύστημα ἐπικοινωνίας, πρέπει νὰ παραιτοῦνται ἀπὸ τὰ ἐπικοινωνιακά μέσα, τὰ ὁποῖα ἴσως θὰ τὰ ἔφερναν πιὸ κοντὰ στὸ εὐρὺ κοινό. Πρακτικὴ ἐπίδραση ἀσκοῦν τὰ ἔργα τέχνης τὸ πολὺ μέ τη συμβολή τους σὲ μιὰ ἀλλαγὴ τῆς συνείδησης πού δὲν μπορεῖ ἴσως νὰ διαπιστωθεῖ μέ ἀπτό τρόπο, ὅχι βγάζοντας λόγους· ἡ προπαγανδιστικὴ ἀπήχηση ἐξατμίζεται ἔτσι καὶ ἀλλιῶς πολὺ γρήγορα, ἴσως ἐπειδὴ ἀκόμη καὶ τὰ ἔργα αὐτοῦ τοῦ τύπου προσλαμβάνονται ὑπὸ τὴ γενικὴ κατηγορία τῆς ἀνορθολογικότητας· ἡ αἰσθητικὴ ἀρχὴ τους, ἀπὸ τὴν ὁποία δὲν μποροῦν νὰ ἀπαλλαγοῦν, διακόπτει τὴν ἄμεση πρακτικὴ ἀνάφλεξη. Ἡ αἰσθητικὴ παιδεὶα ἀπομακρύνει τὸ ὑποκείμενον ἀπὸ τὴν προαισθητικὴ σύμφυση τῆς τέχνης καὶ τῆς πραγματικότητας. Ἡ ἀποστασιοποίηση, τὸ ἀποτέλεσμά της, δὲν ἀποκαλύπτει μόνον τὸν ἀντικειμενικὸ χαρακτήρα τοῦ ἔργου τέχνης. Ἀφορᾷ καὶ τὴν ὑποκειμενικὴ συμπεριφορὰ, σπάζει τίς πρωτόγονες ταυτίσεις, θέτει ἐκτὸς λειτουργίας τὸν προσλαμβάνοντα ὡς ἐμπειρικό-ψυχολογικὸ πρόσωπο γιὰ νὰ φέρει στὴν πρώτη γραμμὴ τὴν σχέσιν του μέ τὸ πράγμα, τὸ ἔργο τέχνης. Στὸ ὑποκειμενικὸ ἐπίπεδο ἡ τέχνη χρειάζεται τὴν αὐτοαπεμπόλησιν, τὴν ὁποία ἐννοοῦσε καὶ ἡ κριτικὴ τοῦ Brecht στὴν αἰσθητικὴ τῆς ἐναίσθησης. Εἶναι ὅμως πρακτικὴ καθόσον ὀρίζει ἐκεῖνον πού ἐμπειροῦται τὴν τέχνη καὶ βγαίνει ἀπὸ τὸν ἑαυτό του, ἀκριβῶς γι' αὐτό, ὡς ζῶον πολιτικόν ἡ τέχνη εἶναι ἀπὸ τὴ μεριά της, ἀντικειμενικά, μιὰ μορφὴ πρακτικῆς καθόσον διαμορφώνει συνειδήσεις, κάτι ὅμως πού τὸ ἐπιτυγχάνει μόνον ὅταν δὲν ἐπιβάλλει κάτι μέσῳ προπαγάνδας. Ὅποιος στέκεται μπροστὰ σὲ ἓνα ἔργο τέχνης μέ νηφάλια ἀντικειμενικότητα, δύσκολα παρασύρεται σὲ ἐκεῖνο τὸ εἶδος ἐνθουσιασμοῦ πού ὑποβάλλει ἡ ἐννοια τῆς ἔκκλησης. Θὰ ἦταν ἀσυμβίβαστο μέ τὴ γνωστικὴ στάσιν πού ἀνταποκρίνεται στὸν γνωστικὸ χαρακτήρα τῶν ἔργων τέχνης. Στὴν ἀντικειμενικὴ ἀνάγκη γιὰ

μιά αλλαγή της συνείδησης, πού θά μπορούσε νά ὀδηγήσει στήν αλλαγή της πραγματικότητας, ανταποκρίνονται τά ἔργα τέχνης μέ τήν κατά πρόσωπο προσβολή τῶν κυρίαρχων ἀναγκῶν, τόν διαφορετικό φωτισμό τοῦ γνῶριμου, πρὸς τόν ὁποῖο τείνουν ἀπό μόνα τους. Ἄν πιστέψουν ὅτι μποροῦν νά ἐπιτύχουν τήν ἐπίδραση, ἀπό τήν ἀπουσία της ὁποίας πάσχουν, μέ τήν προσαρμογή τους στίς ὑφιστάμενες ἀνάγκες, στεροῦν ἀπό τοὺς ἀνθρώπους αὐτό πού, παίρνοντας στά σοβαρά τή φρασεολογία περί ἀναγκῶν καί στρεφόμενα ἐναντίον τοῦ ἑαυτοῦ τους, θά μπορούσαν νά τοὺς δώσουν. Οἱ αἰσθητικές ἀνάγκες εἶναι ἀρκετά ἀόριστες καί μὴ ἀρθρωμένες· σέ αὐτό δέν πρέπει νά ἔχουν ἐπιφέρει σημαντικές ἀλλαγές οὔτε οἱ πρακτικές της πολιτιστικῆς βιομηχανίας, ὅσο καί ἂν θέλουν νά μᾶς πείσουν γιά τό ἀντίθετο οἱ ἴδιες, ὅσο εὐκολο καί ἂν εἶναι νά τό ὑποθέσει κανεῖς. Ἡ ἀποτυχία τοῦ πολιτισμοῦ συνεπάγεται ὅτι κατά βάθος δέν ὑπάρχουν ὑποκειμενικές πολιτιστικές ἀνάγκες ἔξω ἀπὸ τήν προσφορά καί τοὺς μηχανισμούς διάδοσης. Θά μπορούσαν νά κάνουν καί χωρὶς τέχνη, τόσο ἀντικειμενικά ὅσο καί στό ἐπίπεδο τοῦ ψυχισμοῦ τῶν καταναλωτῶν, οἱ ὁποῖοι μέ μιά αλλαγή τῶν συνθηκῶν τῆς ζωῆς τους εἶναι πρόθυμοι νά ἀλλάξουν γοῦστο, ἀρκεῖ τό νέο γοῦστο νά βρίσκεται στήν κατεύθυνση τῆς ἐλάχιστης ἀντίστασης, τῆς πιό μικρῆς προσπάθειας. Σέ μιά κοινωνία πού δέν ἀφήνει τοὺς ἀνθρώπους νά συνηθίσουν ποτέ νά σκέφτονται πέρα ἀπὸ τόν ἑαυτό τους, ὅ,τι ξεπερνᾷ τήν ἀναπαραγωγή τῆς ζωῆς τους εἶναι περιττό, ἀκόμη καί ἂν προσπαθεῖ κανεῖς νά τοὺς μπάσει μέ τό ζόρι τήν ἰδέα ὅτι εἶναι ἀπαραίτητο γιά τή ζωή τους. Ὅπως δείχνει ἡ πρόσφατη ἐξέγερση κατὰ τῆς τέχνης, ἐνόψει τῆς παράλογα συνεχιζόμενης ὑλικῆς ἔνδειας, τῆς ἀναπαραγόμενης καί ἐπεκτεινόμενης βαρβαρότητας, τῆς πανταχοῦ παρούσας ἀπειλῆς μιᾶς ὁλοκληρωτικῆς καταστροφῆς, τά φαινόμενα πού δέν ἀφοροῦν τῇ διατήρηση τῆς ζωῆς προσλαμβάνουν μιά σχεδόν βλακώδη ἔκφραση. Ἐνῶ οἱ καλλιτέχνες μποροῦν νά εἶναι ἀδιάφοροι ἀπέναντι σέ μιά πολιτιστικὴ ἀγορά πού ἔτσι καί ἀλλιῶς τά καταβροχθίζει ὅλα καί δέν ἀποκλείει τίποτε, οὔτε κἂν τά καλύτερα, κάτι ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀντικειμενικὴ ἀδιαφορία τους μεταβιβάζεται σέ ὅλα τά προϊόντα πού εὐδοκимоῦν σέ αὐτὴ τὴν ἀγορά. Αὐτὰ πού ὁ Μαγχ, κατὰ κάποιον τρόπο ἀθῶα ἀκόμη, θεωροῦσε ὡς πολιτιστικές ἀνάγκες πού περιλαμβάνονται στήν ἔννοια τοῦ συνολικοῦ πολιτιστικοῦ ἐπιπέδου

έχουν τή διαλεκτική τους, ή όποία καταλήγει στό γεγονός ότι στό μεταξύ τόν πολιτισμό τόν τιμᾶ περισσότερο όποιος παραιτεΐται από τά πολιτιστικά προϊόντα καί δέν συμμετέχει στά φεστιβάλ τής κουλτούρας παρά εκείνος πού ἀφήνει νά τόν ταΐσουν μέ τό χωνί τής Νυρεμβέργης.^{90δ} Ἡ ὕπαρξη πολιτιστικῶν ἀναγκῶν μπορεῖ νά ἀμφισβητηθεῖ τόσο βάσει αἰσθητικῶν ὅσο καί βάσει ἀντικειμενικῶν ἐπιχειρημάτων. Σύμφωνα μέ τήν ἰδέα τους τά ἔργα τέχνης θέλουν νά διακόψουν τήν αἰώνια σχέση ἀνταλλαγῆς μεταξύ ἀνάγκης καί ἱκανοποίησης, ὅχι νά ἀμαρτήσουν σέ βάρος τῶν μή ἱκανοποιημένων ἀναγκῶν προσφέροντας ὑποκατάστατα ἱκανοποίησης. Ὅλες οἱ αἰσθητικές καί κοινωνιολογικές θεωρίες τῶν ἀναγκῶν χρησιμοποιοῦν αὐτό πού μέ μιά χαρακτηριστική παλαιομοδίτικη ἔκφραση ἀποκαλεΐται αἰσθητικό βίωμα. Ἡ ἀνεπάρκεια αὐτοῦ τοῦ παλαιοῦ ὅρου διακρίνεται πάνω στή σύσταση τῶν ἰδίων τῶν καλλιτεχνικῶν βιωμάτων, ἄν ὑποτεθεῖ ὅτι κάτι τέτοιο ὑπάρχει. Ἡ ὑπόθεση γιά τήν ὕπαρξή τους στηρίζεται στήν παραδοχή μιᾶς ἰσοδυναμίας μεταξύ τοῦ βιωματικοῦ περιεχομένου –χονδροειδῶς: τής συναισθηματικῆς ἔκφρασης– τῶν ἔργων καί τοῦ ὑποκειμενικοῦ βιώματος τοῦ προσλαμβάνοντος. Μέ ἄλλα λόγια, ὁ ἀκροατής πρέπει νά διεγείρεται ὅταν ἡ μουσική γίνεται διεγερτική, ἐνῶ στήν πραγματικότητα, ἄν καταλαβαίνει κάτι, πρέπει νά παραμένει συναισθηματικά ἀκόμη πιό ἀμέτοχος ὅταν ἡ μουσική χειρονομεῖ πιό φορτικά. Δύσκολα θά μποροῦσε ἡ ἐπιστήμη νά ἐπινοήσει κάτι πιό ξένο πρός τήν τέχνη από ἐκεῖνα τά πειράματα μέ τά όποία φαντάσθηκαν ὅτι μποροῦν νά ὑπολογίσουν τήν αἰσθητική ἐπίδραση καί τό αἰσθητικό βίωμα μετρώντας τούς σφυγμούς. Ἡ πηγή αὐτῆς τῆς ἰσοδυναμίας εἶναι θολή. Αὐτά πού ὑποτίθεται ὅτι βιώνει ἢ μπορεῖ νά συναισθανθεῖ κανεῖς μέ τή σειρά του, σύμφωνα μέ μιά διαδεδομένη ἀντίληψη: τά συναισθήματα τῶν καλλιτεχνῶν, εἶναι μόνον ἓνα ἐπιμέρους στοιχεῖο τῶν ἔργων, ἀσφαλῶς ὅχι τό πιό σημαντικό. Τά ἔργα τέχνης δέν εἶναι πρωτόκολλα στά όποία καταγράφονται παρορμήσεις –τέτοια πρωτόκολλα ἢ πρακτικά εἶναι ἀκόμη κάθε ἄλλο παρά προσφιλῆ στους ἀκροατές καί ἀσφαλῶς τά τελευταῖα πού θά μποροῦσαν νά προσφέρουν βιώματα ἢ νά μεταδώσουν τά συναισθήματα τοῦ συνθέτη–, ἀλλά μορφώματα ριζικά τροποποιημένα στό πλαίσιο τῆς αὐτόνομης ἐπεξεργασίας τους. Ἡ ἀλληλεπίδραση μεταξύ τοῦ κατασκευαστικοῦ καί τοῦ μιμητικά ἐκφραστικοῦ στοιχείου ἀγνοεῖται

ἀπλῶς ἢ διαστρεβλώνεται ἀπό τή θεωρία τοῦ βιώματος: ἡ ὑποτιθέ-
 μενη ἰσοδυναμία εἶναι ἀνύπαρκτη, ἡ θεωρία «τσιμπάει» μόνον ἓνα
 ἐπιμέρους στοιχεῖο, τό ἀπομονώνει ἀπό τό αἰσθητικό πλαίσιο καί
 ἀναμεταφράζοντάς το σέ ἐμπειρικό δεδομένο τό μετατρέπει ἀκόμη
 μιά φορά σέ κάτι διαφορετικό ἀπό αὐτό πού, στήν καλύτερη περί-
 πτωση, θά μπορούσε νά εἶναι μέσα στό ἔργο. Ἡ συγκίνηση ἀπό ση-
 मानτικά ἔργα δέν χρησιμοποιοῦν αὐτά τά μορφώματα ὡς μηχανισμό
 ἀνάφλεξης προσωπικῶν, κατά τά ἄλλα ἀπωθημένων συναισθημά-
 των. Ἀφορᾷ τή στιγμή κατά τήν ὁποία ὁ προσλαμβάνων ξεχνᾷ τόν
 ἑαυτό του καί χάνεται μέσα στό ἔργο: ὅταν ὁ ἴδιος συγκλονίζεται.
 Ὅταν χάνει τό ἔδαφος κάτω ἀπό τά πόδια του· ἡ δυνατότητα τῆς
 ἀλήθειας πού ἐνσαρκώνεται μέσα στήν αἰσθητική εἰκόνα γίνεται
 ὁλοζώντανη μπροστά του. Μιά τέτοια ἀμεσότητα στή σχέση πρός
 τά ἔργα, ὑπό μιά ὑψηλή ἔννοια, εἶναι μιά συνάρτηση τῆς διαμεσο-
 λάβησης, τῆς διεισδυτικῆς καί περιεκτικῆς ἐμπειρίας. Αὐτή ἡ ἐμπει-
 ρία συμπυκνώνεται σέ μιά στιγμή, καί αὐτό ἀπαιτεῖ ὁλόκληρη τή
 συνείδηση, ὄχι ἀπλῶς μερικά σημειακά ἐρεθίσματα καί ἀντιδράσεις.
 Ἡ ἐμπειρία τῆς τέχνης ἀφορᾷ τήν ἀλήθεια ἢ τήν ἀναλήθειά της καί
 εἶναι κάτι περισσότερο ἀπό ὑποκειμενικό βίωμα: εἶναι ἡ δυναμική
 ἀνάδυση τῆς ἀντικειμενικότητας μέσα στήν ὑποκειμενική συνείδη-
 ση. Αὐτή ἡ ἀντικειμενικότητα διαμεσολαβεῖται ἀπό τήν ἐμπειρία
 ἀκριβῶς ὅταν ἡ ὑποκειμενική ἀντίδραση φθάνει στήν πιό μεγάλη
 ἔνταση. Πολλά σημεία στό ἔργο τοῦ Beethoven εἶναι μιά κύρια σκη-
 νή (*scène à faire*), ἴσως μάλιστα μέ τήν κηλίδα τοῦ στημένου. Ἡ
 ἀρχή τῆς ἐπανέκθεσης στήν *Ἐνάτη συμφωνία* πανηγυρίζει ὡς ἀπο-
 τέλεσμα τῆς συμφωνικῆς διαδικασίας τήν ἀρχική θέση τῆς τελευταί-
 ας. Ἀντιχεῖ σάν ἓνα συντριπτικό «ἔτσι εἶναι». Ἡ ἀντίδραση σέ
 αὐτό μπορεῖ νά εἶναι ἓνας συγκλονισμός, μέ τήν ἀπόχρωση τοῦ φό-
 βου πού προκαλεῖ ἡ συντριβή· καθῶς ἡ μουσική καταφάσκει, λέει
 καί τήν ἀλήθεια γιά τήν ἀναλήθεια. Χωρίς νά ἐκφέρουν κρίσεις, τά
 ἔργα τέχνης εἶναι σάν νά δείχνουν μέ τό δάκτυλο τό νοηματικό
 τους περιεχόμενο, πού δέν ἔχει συλλογιστική μορφή. Ἡ αὐθόρμητη
 ἀντίδραση τοῦ προσλαμβάνοντος εἶναι μιά μιμητική ἐξομοίωση μέ
 τήν ἀμεσότητα αὐτῆς τῆς δεικτικῆς χειρονομίας. Ἀλλά τά ἔργα τέ-
 χνης δέν ἐξαντλοῦνται σέ αὐτή τήν τελευταία. Ἡ θέση πού λαμβάνει
 τό προαναφερόμενο σημεῖο μέ τήν ἔκφραση τῆς χειρονομίας του,
 ὅταν εἶναι ἐνσωματωμένο στό ἔργο, ὑπόκειται στήν κριτική: ἂν ἡ

δύναμη του «ἔτσι εἶναι καὶ ὄχι ἀλλιῶς», στά ἐπιφάνεια (τό φανέρωμα) τῆς ὁποίας ἀποβλέπουν τέτοιες στιγμές στήν τέχνη, εἶναι ἔνδειξη τῆς ἀλήθειας τῆς. Ἡ πλήρης ἐμπειρία τῆς τέχνης, ἡ ὁποία καταλήγει σέ μιά κρίση γιά τό ἔργο πού δέν ἐκφέρει κρίσεις, ἀπαιτεῖ μιά ἀπόφαση ἀναφορικά μέ αὐτό τό ἐρώτημα καί κατά συνέπεια τήν ἐννοιολογική σκέψη. Τό βίωμα εἶναι ἀπλῶς ἓνα στοιχεῖο μιᾶς τέτοιας ἐμπειρίας, καί μάλιστα μπορεῖ νά σφάλλει, ἀφοῦ μπορεῖ νά εἶναι ἀποτέλεσμα παραπειστικῶν μέσων. Ἔργα τοῦ τύπου τῆς *Ἐνάτης συμφωνίας* ἀσκοῦν ὑποβλητική γοητεία: ἡ δύναμη πού ἀποκτοῦν μέ τήν ἴδια τους τή δομή μεταπηδᾷ στήν ἐπίδρασή τους. Μετά τόν Beethoven ἡ ὑποβλητική δύναμη τῶν ἔργων, ἀρχικά δανεισμένη ἀπό τήν κοινωνία, ἐπέστρεψε στήν ἴδια καί ἔλαβε προπαγανδιστικό καί ἰδεολογικό χαρακτήρα. Ὁ συγκλονισμός, διαμετρικά ἀντίθετος τῆς κοινῆς ἔννοιας τοῦ βιώματος, δέν εἶναι μιά μερική ἱκανοποίηση τοῦ Ἐγώ, παρόμοια μέ τήν ἡδονή. Εἶναι μᾶλλον ἓνα μέμνησο τῆς διάλυσης τοῦ Ἐγώ, πού στόν συγκλονισμό του συνειδητοποιεῖ τά ὅριά του, τόν πεπερασμένο του χαρακτήρα. Αὐτή ἡ ἐμπειρία εἶναι τό ἀντίθετο τῆς ἐξασθένησης τοῦ Ἐγώ τήν ὁποία ἐπιφέρει ἡ πολιτιστική βιομηχανία. Γι' αὐτήν ἡ ἰδέα τοῦ συγκλονισμοῦ θά ἦταν καθαρή μωρία· αὐτός πρέπει νά εἶναι ὁ βαθύτερος λόγος γιά τήν ἀποκαλλιτεχνικοποίηση τῆς τέχνης. Γιά νά μπορέσει τό Ἐγώ νά δεῖ λίγο πιο ἔξω ἀπό τή φυλακή πού εἶναι τό ἴδιο δέν χρειάζεται περισπασμούς καί διασκέδαση, ἀλλά τήν πιο μεγάλη συγκέντρωση, τήν πιο μεγάλη ἔνταση τῶν δυνάμεών του· αὐτό προστατεύει τόν συγκλονισμό, πού ἄλλωστε εἶναι μιά ἀκούσια συμπεριφορά, ἀπό τήν ἐπαναστροφή. Ὁ Kant ἀπεικόνισε πιστά στήν αἰσθητική τοῦ ὑπέροχου τή δύναμη τοῦ ὑποκειμένου ὡς προϋπόθεση γιά τό ὑπέροχο. Ἡ ἐκμηδένιση τοῦ Ἐγώ ἐνόψει τῆς τέχνης δέν πρέπει ἀσφαλῶς νά λαμβάνεται κατά λέξη, ὅπως ἀκριβῶς καί ἡ ἴδια. Ἐπειδή ὅμως καί αὐτά πού ἀποκαλοῦνται αἰσθητικά βιώματα εἶναι ἀπό ψυχολογική ἄποψη πραγματικά βιώματα, δύσκολα θά μπορούσε κανείς νά φαντασθεῖ τί θά ἦταν, ἂν μετέφερε σέ αὐτά τόν φαινομενικό χαρακτήρα τῆς τέχνης. Τά βιώματα δέν εἶναι πλασματικά, κάτι «σάν νά». Τό Ἐγώ δέν ἐξαφανίζεται ἀσφαλῶς πραγματικά τή στιγμή τοῦ συγκλονισμοῦ· τό συμφυές στοιχεῖο τῆς μέθης δέν συμβιβάζεται μέ τήν καλλιτεχνική ἐμπειρία. Ὡστόσο τό Ἐγώ συνειδητοποιεῖ γιά μερικές στιγμές τήν πραγματική δυνατότητα νά ἀφή-

σει πίσω του τή σφαίρα τῆς αὐτοσυντήρησης, ἀλλά αὐτό δέν ἀρκεῖ γιά τήν πραγματοποίηση αὐτῆς τῆς δυνατότητας. Φαινομενικό χαρακτηριστήρα δέν ἔχει ὁ αἰσθητικός συγκλονισμός, ἀλλά ἡ θέση του ἀπέναντι στήν ἀντικειμενικότητα: στήν ἀμεσότητά του ἔχει τήν ἐντύπωση ὅτι αὐτή ἡ δυνατότητα ἔχει ὑλοποιηθεῖ. Τό Ἐγώ συνειδητοποιεῖ μέ ἕναν μή μεταφορικό τρόπο πού διαλύει τήν αἰσθητική φαινομενικότητα ὅτι δέν εἶναι κάτι ἀπόλυτο, ὅτι εἶναι ἐπίσης κάτι φαινομενικό. Αὐτό μετατρέπει στά μάτια τοῦ ὑποκειμένου τήν τέχνη σέ αὐτό πού αὐτή καθ' ἑαυτή εἶναι: τήν κάνει ἱστορικό ἐκφραστή καί συνήγορο τῆς καταπιεσμένης φύσης, σέ τελική ἀνάλυση κριτή τῆς ἀρχῆς τοῦ Ἐγώ, τοῦ ἐσωτερικοῦ πράκτορα τῆς καταπίεσης. Ἡ ὑποκειμενική ἐμπειρία κατά τοῦ Ἐγώ εἶναι ἕνα στοιχεῖο τῆς ἀντικειμενικῆς ἀλήθειας τῆς τέχνης. Ὅποιος ὅμως βιώνει τά ἔργα τέχνης σέ συσχέτιση μέ τόν ἑαυτό του δέν τά βιώνει πραγματικά· αὐτό πού ἐκλαμβάνεται ὡς βίωμα εἶναι ἕνα ὑποκατάστατο πού πασάρεται ἀπό τήν κουλτούρα στους καταναλωτές. Οἱ παραστάσεις πού ἔχει κανεῖς ἀκόμη καί γι' αὐτό τό ὑποκατάστατο εἶναι συνήθως ἀπλοϊκές. Τά προϊόντα τῆς πολιτιστικῆς βιομηχανίας, πιά ρηχά καί πιά τυποποιημένα ἀπό ὅσο θά μπορούσε νά εἶναι ὅποιοσδήποτε ἀπό τούς πελάτες της, ἀποσκοποῦν σέ μιά ταύτιση τήν ὁποία ταυτόχρονα παρεμποδίζουν. Τό ἐρώτημα «τί κακό κάνει στους ἀνθρώπους ἡ πολιτιστική βιομηχανία» εἶναι ἴσως πολύ ἀφελές· ἡ ἐπίδρασή της δέν εἶναι τόσο εἰδική ὅσο ἀφήνει νά ἐννοηθεῖ ἡ μορφή τοῦ ἐρωτήματος. Γεμίζει τόν κενό χρόνο μέ κενά πράγματα. Δέν παράγει κἄν ψευδῇ συνείδηση, ἀλλά καταβάλλει μεγάλη προσπάθεια γιά νά ἀφήσει ὅπως εἶναι αὐτά πού ὑπάρχουν.

Τό στοιχεῖο τῆς ἀντικειμενικῆς πρακτικῆς πού ἐνυπάρχει στήν τέχνη μετατρέπεται σέ ὑποκειμενική πρόθεση ὅταν ἡ ἀντίθεσή της πρὸς τήν κοινωνία, λόγω τῆς ἀντικειμενικῆς κοινωνικῆς τάσης καί ἐξαιτίας τοῦ κριτικοῦ στοχασμοῦ τῆς τέχνης, γίνεται ἀνειρρήνευτη. Αὐτό λέγεται συνήθως στράτευση ἢ δέσμευση. Ἡ στράτευση εἶναι μιά βαθμίδα στοχασμοῦ ἀνώτερη ἀπό τήν τάση. Δέν θέλει ἀπλῶς νά βελτιώσει δυσάρεστες καταστάσεις, ἄν καί πολλοί στρατευμένοι ἔχουν τήν τάση νά συμπαθοῦν τή λήψη μέτρων, ἀλλά ἀποβλέπει στήν ἀλλαγὴ τῶν προϋποθέσεων αὐτῶν τῶν καταστάσεων καί ὄχι σέ καθαρές προτάσεις· κατ' αὐτά ἡ στράτευση κλίνει πρὸς τήν αἰσθητική κατηγορία τῆς οὐσίας. Ἡ κριτική καί μαχητική αὐτοσυν-

είδηση τῆς τέχνης προϋποθέτει τὴν ἐκπνευμάτισή της· ὅσο περισσότερο ἡ τέχνη ἀποστρέφεται τὴν ἀμεσότητα τοῦ κόσμου τῶν αἰσθήσεων, μέ τὴν ὁποία κάποτε τὴν ταύτιζαν, τόσο πιο κριτική εἶναι ἡ στάση της ἀπέναντι στὴν ὠμὴ πραγματικότητα, ἡ ὁποία, ὡς προέκταση τῆς φυσικῆς κατάστασης, ἀναπαράγεται σέ διευρυμένη κλίμακα ἀπὸ τὴν κοινωνία. Ἡ κριτική-στοχαστική τάση τῆς ἐκπνευμάτισης δὲν ὀξύνει μόνο τυπικά τὴ σχέση τῆς τέχνης πρὸς τὴν ὑλική της οὐσία. Ἡ ἀπομάκρυνση τοῦ Hegel ἀπὸ τὴν αἰσθησιοκρατικὴ αἰσθητικὴ τοῦ γούστου συμβιβαζόταν τόσο μέ τὴν ἐκπνευμάτιση τοῦ ἔργου τέχνης ὅσο καὶ μέ τὴν ὑπογράμμιση τῆς ὑλικῆς τους οὐσίας. Μέσω τῆς ἐκπνευμάτισής του τὸ ἔργο τέχνης γίνεται αὐτό πού εἶναι καθ' ἑαυτό, ἐνῶ παλαιότερα πίστευαν ἀνεξέταστα ὅτι λόγω τῆς ἐκπνευμάτισής του τὸ ἔργο τέχνης ἐπιδρᾷ πάνω σέ ἄλλα πνεύματα. – Ἡ ἔννοια τῆς στράτευσης δὲν πρέπει νά λαμβάνεται κατὰ γράμμα. Ὅταν χρησιμεύει ὡς κριτήριο γιὰ τὴν ἄσκηση λογοκρισίας, τότε στή στάση ἀπέναντι στὰ ἔργα τέχνης ἀναπαράγεται ἐκεῖνο τὸ στοιχεῖο τοῦ ἐξουσιαστικοῦ ἐλέγχου στό ὁποῖο τὰ ἔργα ἐναντιώνονται πρὶν καὶ ἀνεξάρτητα ἀπὸ ὁποιαδήποτε ἐλέγξιμη στράτευση. Αὐτό ὅμως δὲν καταργεῖ βέβαια τὴν κατηγορία τῆς τάσης ἢ ἄλλες ἀνάλογες, οὔτε καὶ τὰ χονδροειδῆ της παράγωγα, ἀπλῶς ἐπειδὴ ἔτσι ἀρέσει στὴν αἰσθητικὴ τοῦ γούστου. Αὐτό πού δηλώνουν γίνεται θεμιτὴ ὑλικὴ οὐσία αὐτῶν τῶν κατηγοριῶν σέ μιὰ ἱστορικὴ φάση κατὰ τὴν ὁποία ἡ σπίθα πού τίς ἀναφλέγει εἶναι μόνον ἡ λαχτάρα καὶ ἡ θέληση γιὰ μιὰ ἀλλαγὴ τῆς κατάστασης. Αὐτό ὅμως δὲν ἀπαλλάσσει αὐτές τίς κατηγορίες ἀπὸ τὸν μορφολογικὸ νόμο· ἀκόμη καὶ τὸ πνευματικὸ περιεχόμενο παραμένει μιὰ ὑλικὴ οὐσία πού ἀναλώνεται ἀπὸ τὰ ἔργα τέχνης, ἀδιάφορο ἂν γιὰ τὴν αὐτοσυνείδησή τους εἶναι τὸ οὐσιῶδες. Ὁ Brecht δὲν δίδαξε ἀσφαλῶς ποτέ κάτι πού δὲν θά μπορούσε νά διαγνωσθεῖ ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὰ θεατρικὰ του ἔργα, καὶ μάλιστα πιο ἔγκυρα στό ἐπίπεδο τῆς θεωρίας, ἢ πού δὲν ἦταν οἰκεῖο σέ ὅσους θεατὲς τὸν γνώριζαν καλά: ὅτι οἱ πλούσιοι βρίσκονται σέ καλύτερη κατάσταση ἀπὸ τοὺς φτωχοὺς, ὅτι ὑπάρχει ἀδικία σέ αὐτόν τὸν κόσμο, ὅτι παρὰ τὴν τυπικὴ ἰσότητα ἡ καταπίεση συνεχίζεται, ὅτι ἡ ἀντικειμενικὴ κακία μετατρέπεται τὴν ἰδιωτικὴ καλοσύνη στό ἀντίθετό της· ὅτι –ἂν καὶ ἐδῶ ἔχουμε μιὰ ἀμφίβολη σοφία– ἡ καλοσύνη πρέπει νά φοράει τὴ μάσκα τοῦ κακοῦ. Ἀλλὰ ἡ ἀποφθεγματικὴ ἀδρότητα καὶ ἀμεσότη-

τα μέ την όποία μετέφραζε τίς κατά τά άλλα όχι τόσο νωπές καί δροσερές άντιλήψεις αὐτοῦ τοῦ εἶδους σέ σκηνικές χειρονομίες ἔδινε στά ἔργα του τόν ἰδιαίτερο τόνο τους· ἡ διδακτική προσέγγιση ὁδήγησε τόν Brecht στίς δραματοουργικές του καινοτομίες, πού άνέτρεψαν τό ἀποσαθρωμένο θέατρο τῆς ψυχολογίας καί τῆς μηχανορραφίας. Στά ἔργα του οἱ κοινωνικές θέσεις εἶχαν διαφορετική λειτουργία ἀπό ἐκείνη πού ἐννοοῦσαν ἀπό τήν ἀποψη τοῦ περιεχομένου. Εἶχαν συστατική σημασία, σφράγισαν τόν ἀντιλλουξιονιστικό χαρακτήρα τοῦ δράματος καί συνέβαλαν στή διάλυση τῆς ἐνότητας τοῦ νοηματικοῦ πλαισίου. Αὐτό συνιστᾷ τήν ποιότητά τους καί ὄχι ἡ στράτευση, ἡ ὁποία συνδέεται μέ τήν ποιότητα καθόσον γίνεται τό μιμητικό της στοιχεῖο. Ἡ στράτευση τοῦ Brecht ἐνισχύει ἀκόμη πιά πολύ τήν ἱστορική τάση πού τό ἔργο τέχνης ἔχει ἔτσι καί ἀλλιῶς ἀπό μόνο του: τό ἀποσυνθέτει. Μέ τή στράτευση, ὅπως καί σέ πολλές ἄλλες περιπτώσεις, βγαίνει στήν ἐπιφάνεια κάτι πού κρύβεται μέσα στήν τέχνη, καθῶς τό ἐξωθεῖ ἡ καλύτερη κατοχή τῶν μέσων, ἡ κατασκευασιμότητα. Αὐτό πού ἦταν τά ἔργα καθ' ἑαυτά γίνονται δι' ἑαυτά, πραγματοποιοῦν τόν προορισμό τους. Ἡ ἐμμονή τῶν ἔργων στό δικό τους πλαίσιο, ἡ τρόπον τινά ἀργιοπία ἀπόστασή τους ἀπό τόν κόσμο τῆς ἐμπειρίας δέν θά ὑπῆρχε χωρίς τήν προοπτική μιᾶς πραγματικῆς κοινωνικῆς ἀλλαγῆς, τήν ὁποία θά μπορούσε νά ἐπιφέρει μιᾶ αὐτοσυνειδητή πρακτική. Στό *Ρωμαῖος καί Ἰουλιέτα* ὁ Shakespeare δέν πρόβαλε τήν ἰδέα ἐνός ἀκηδεμόνευτου ἀπό τήν οἰκογένεια ἔρωτα, ἀλλά χωρίς τή λαχτάρα γιά μιᾶ διαφορετική κατάσταση, στήν ὁποία ὁ ἔρωτας δέν θά ἀκρωτηριάζεται καί καταδικάζεται ἀπό τήν πατριαρχική ἢ ὁποιαδήποτε ἄλλη ἐξουσία, ἡ παρουσία τῶν δύο ἀμοιβαῖα ἀπορροφημένων δέν θά εἶχε ἐκείνη τή γλυκύτητα πού ὁλόκληροι αἰῶνες δέν μπόρεσαν νά μειώσουν, τήν οὐτοπία χωρίς λόγια καί χωρίς εἰκόνες· τό γνωστικό ταμποῦ πού βαραίνει κάθε θετικό καθορισμό τῆς οὐτοπίας ἰσχύει καί γιά τά ἔργα τέχνης. Ἡ πρακτική δέν εἶναι ἡ ἐπίδραση τῶν ἔργων, ἀλλά περικλείεται μέσα στό περιεχόμενο ἀλήθειας τους. Γιαυτό μπορεῖ ἡ στράτευση νά γίνει αἰσθητική παραγωγική δύναμη. Γενικῶς οἱ φωνασκίες κατά τῶν τάσεων καί τῆς στράτευσης στήν τέχνη εἶναι ἀνάξιες λόγου. Ἡ ἰδεολογική φροντίδα ὥστε νά κρατηθεῖ καθαρή ἡ κουλτούρα ὑπακούει στήν ἐπιθυμία νά μήν ἀλλάξει τίποτε πραγματικά, νά διατηρηθεῖ ἡ παλαιά φετιχοποιημέ-

νη κατάσταση. Τέτοιες φωνασκίες δέν συνάδουν ἄσχημα μέ ἐκεῖνες τίς διαμαρτυρίες πού ἀκούγονται συνήθως ἀπό τόν ἀντίθετο πόλο καί συνοδεύονται ἀπό τήν πάγια καταγγελία κατὰ τῶν καλλιτεχνῶν καί συγγραφέων οἱ ὅποιοι δῆθεν ἔχουν ἀποσυρθεῖ στό ἡσυχαστήριό τους· κατ' αὐτούς ἡ τέχνη πρέπει νά βγεῖ ἀπό τήν ἀπομόνωση, προπάντων σέ μιὰ περίοδο τῆς ἱστορίας ἡ ὁποία μέ ζῆλο αὐτοχαρακτηρίζεται ἐποχή τῆς μαζικῆς ἐπικοινωνίας. Κοινός παρονομαστής αὐτῶν τῶν δύο πόλων εἶναι τό «μήνυμα»· ὁ Brecht ἀπέφευγε νά χρησιμοποιήσει αὐτή τή λέξη, διότι ἀντέβαινε στό γούστο του, ἀλλά τό νόημά της δέν ἦταν ξένο πρὸς τήν θετικιστική πλευρά του. Αὐτές οἱ δύο στάσεις ἀλληλοαναιροῦνται ὀλοφάνερα. Ὁ Δόν Κιχώτης μπορεῖ νά ὑπηρετοῦσε μιὰ μερική καί ἀσήμαντη τάση, ἐκείνη πού ἤθελε νά καταργήσει τό ἱπποτικό μυθιστόρημα, ἓνα εἶδος πού σερνόταν ἀπό τή φεουδαρχία στήν ἀστική ἐποχή. Μέ ὄχημα αὐτή τήν πενιχρή τάση κατάφερε νά γίνει ὑποδειγματικό ἔργο τέχνης. Ὁ ἀνταγωνισμός μεταξύ τῶν λογοτεχνικῶν εἰδῶν, ἀπό τόν ὁποῖο ξεκίνησε ὁ Cervantes, μεταμορφώθηκε μέσα στά χέρια του σέ ἀνταγωνισμό μεταξύ ἐποχῶν καί τελικά ἔλαβε στά κρυφά μεταφυσικό χαρακτήρα, μιὰ αὐθεντική ἔκφραση τῆς κρίσης τοῦ ἐνύπαρκτου νοήματος στόν ἀπομαγικοποιημένο κόσμο. Ἔργα χωρὶς ὀρισμένη τάση, ὅπως ὁ Βέρθερος τοῦ Goethe συνέβαλαν μᾶλλον σημαντικά στή χειραφέτηση τῆς ἀστικῆς συνείδησης στή Γερμανία. Ὁδηγώντας μέχρι τήν αὐτοκτονία τή σύγκρουση ἀνάμεσα στήν κοινωνία καί τό συναίσθημα τοῦ νεαροῦ πού δέν ἀγαπήθηκε, ὁ Goethe διαμαρτυρήθηκε δραστικά κατὰ τῆς πωρωμένης μικροαστικῆς ζωῆς χωρὶς νά τήν κατονομάσει. Κοινός παρονομαστής τῶν δύο βασικῶν λογοκριτικῶν θέσεων τῆς ἀστικῆς συνείδησης, ὅτι τό ἔργο τέχνης δέν ἐπιτρέπεται νά ἐπιδιώκει ἀλλαγές καί ὅτι πρέπει νά εἶναι γιά ὅλους, εἶναι ἡ ἀπολογία ὑπέρ τῆς ὑφιστάμενης κατάστασης· ἡ μία θέση ὑπερασπίζεται τήν εἰρηνική συμβίωση τῶν ἔργων τέχνης μέ τόν κόσμο, ἡ ἄλλη προσέχει ὥστε νά ἀκολουθοῦν τίς καθαγιασμένες μορφές τῆς δημόσιας συνείδησης. Στήν ἀπόρριψη τῆς ὑφιστάμενης κατάστασης συγκλίνουν σήμερα ἡ στράτευση καί ἡ ἐρμητική τέχνη. Οἱ παρεμβάσεις ἀποδοκιμάζονται ἀπό τήν ἐκπραγματισμένη συνείδηση, διότι αὐτή ἐκπραγματίζει ἀκόμη μιὰ φορά τό ἤδη ἐκπραγματισμένο ἔργο τέχνης· ἡ ἀντικειμενοποίησή του ἔναντι τῆς κοινωνίας ὁδηγεῖ στήν κοινωνική οὐδετεροποίηση τοῦ

έργου τέχνης. Καί ἡ ἐξωτερική πλευρά τῶν ἔργων ἐκλαμβάνεται κατά διαστρεβλωτικό τρόπο ὡς οὐσία τους, χωρίς νά λαμβάνεται ὑπόψη ἡ ἐσωτερική τους διαμόρφωση, σέ τελική ἀνάλυση τό περιεχόμενο ἀλήθειας τους. Ἀλλά κανένα ἔργο τέχνης δέν μπορεῖ νά εἶναι κοινωνικά ἀληθές, ἂν δέν εἶναι ἀληθές καί στήν ἐσωτερική σύστασή του, ὅπως καί ἀντίστροφα: ἡ κοινωνικά ψευδής συνείδηση δέν μπορεῖ νά λάβει μιά αἰσθητικά αὐθεντική μορφή. Ἡ κοινωνική καί ἡ ἐσωτερική ὄψη τῶν ἔργων τέχνης δέν συμπίπτουν, ἀλλά οὔτε ἀποκλίνουν ἡ μία ἀπό τήν ἄλλη τόσο πολύ ὅσο θά ἤθελαν ὁμόφωνα ὁ πολιτιστικός φετιχισμός καί ὁ πρακτικισμός. Καθώς τό περιεχόμενο ἀλήθειας παραπέμπει πέρα ἀπό τήν αἰσθητική σύσταση τῶν ἔργων δυνάμει τῆς ἴδιας, ἀποκτᾷ τήν κοινωνική του σημασία. Αὕτη ἡ ἀμφιστομία, ἡ αἰσθητική καί ἡ κοινωνική πλευρά, δέν εἶναι ἕνας γενικός καί ἀφηρημένος τύπος πού καθορίζει ὁλόκληρη τή σφαῖρα τῆς τέχνης, ἀλλά αὐτό πού σφραγίζει κάθε ἔργο· συνιστᾷ τό ζωτικό στοιχεῖο τῆς τέχνης. Κοινωνική γίνεται μέσω τοῦ εἶναι καθ' ἑαυτό τῶν ἔργων καί εἶναι καθ' ἑαυτό μέσω τῆς ἐνεργοῦς στά ἔργα κοινωνικῆς παραγωγικῆς δύναμης. Ἡ διαλεκτική τῆς κοινωνικότητας καί τοῦ εἶναι καθ' ἑαυτό τοῦ ἔργου τέχνης ἀφορᾷ τήν ἴδια τή σύστασή του, καθόσον δέν ἀνέχεται κανένα ἐσωτερικό στοιχεῖο πού δέν θά ἐξωτερικευόταν καί καμμιᾷ ἐξωτερική διάσταση πού δέν θά ἦταν φορέας τῆς ἐσωτερικότητάς του, τοῦ περιεχομένου ἀλήθειας.

Ὁ διπλός χαρακτήρας τῶν ἔργων τέχνης, ὡς αὐτόνομων μορφωμάτων καί ὡς κοινωνικῶν φαινομένων, εἶναι εὐκολο νά κάνει τά κριτήρια νά ταλαντεύονται: τά αὐτόνομα ἔργα τείνουν νά καταδικασθοῦν ὡς κοινωνικά ἀδιάφορα, ἀκόμη καί ὡς ἀπαράδεκτα ἀντιδραστικά, ἐνῶ, ἀντίστροφα, γιά ἐκεῖνα πού παίρνουν σαφῆ κοινωνική θέση καί ἐκφέρουν συλλογιστικές κρίσεις πιστεύεται ὅτι ἀρνοῦνται τήν τέχνη καί κατά συνέπεια τόν ἑαυτό τους. Ἡ ἐσωτερική κριτική μπορεῖ νά σπάσει αὕτη τή διαζευκτική ἀξιολόγηση. Ὁ Stefan George ἄξιζε ἀσφαλῶς τόν χαρακτηρισμό τοῦ κοινωνικά ἀντιδραστικοῦ πολύ πρὶν ἀπό τίς ἐπιγραμματικές ρήσεις γιά τήν κρυφή του Γερμανία· ἐξίσου ἄνετα θά μπορούσε νά ἀξιολογηθεῖ ὡς αἰσθητικά ἀκαλλιέργητη ἡ ποίηση τῶν φτωχῶν ἀνθρώπων στά τέλη τῆς δεκαετίας τοῦ 1880 καί στίς ἀρχές τῆς ἐπόμενης, λόγου χάρις ὁ Arno Holz. Ἀλλά καί οἱ δύο τύποι ποίησης θά ἔπρεπε νά ἀξιολο-

γηθούν κατ' αντιπαράσταση προς την ίδια τους την αντίληψη για την ποίηση. Τά αυτοσκηνοθετημένα αριστοκρατικά καμώματα του George έρχονται σε αντίθεση προς την αυτονόητη ανωτερότητα που διεκδικούν και έτσι αποτυγχάνουν και καλλιτεχνικά. Ο στίχος «Καί πώς δέν μᾶς λείπει οὔτε ἓνα μάτσο μυρσίνη»⁹¹ προκαλεί μειδιάματα, όπως και ο άλλος για τον Ρωμαίο αυτοκράτορα της ὀψιμης περιόδου που, μετά τη δολοφονία του ἀδελφου του από ἐγκαθέτους του, ἀπλῶς μαζεύει λίγο τήν οὐρά του ἐνδύματός του.⁹² Ἡ βία που ἐνυπάρχει στήν κοινωνική στάση του George, μιά αποτυχημένη ταύτιση, μεταφέρεται στήν ποίησή του μέ τις βιαιοπραγίες σε βάρος τῆς γλώσσας, οἱ ὁποῖες κηλιδώνουν τό ποιητικό ἰδανικό του George, τήν καθαρότητα του ἐντελῶς αὐτάρκους καλλιτεχνικοῦ μορφώματος. Ἡ ψευδής κοινωνική συνείδηση μετατρέπεται, μέσα στόν προγραμματικό αἰσθητικισμό του, σε ἓναν διαπεραστικό τόνο ὁ ὁποῖος τόν διαψεύδει. Χωρίς νά παραγνωρίζει κανείς τή διαφορά ἐπιπέδου μεταξύ του παραταῦτα μεγάλου λυρικοῦ καί τῶν κατώτερων νατουραλιστῶν, πρέπει νά διαπιστώσει ὅτι τό κοινωνικό, κριτικό περιεχόμενο τῶν θεατρικῶν ἔργων καί τῶν ποιημάτων τους εἶναι σχεδόν πάντοτε ἓνα ἐπιφανειακό συμπλήρωμα που μένει πίσω ἀπό τήν κοινωνική θεωρία, ἡ ὁποία στήν ἐποχή τους ἦταν ἤδη πλήρως ἀνεπτυγμένη, ἀλλά αὐτοί δέν τήν εἶχαν προσλάβει στά σοβαρά. Ο χαρκτηρισμός τῶν νατουραλιστῶν ὡς κοινωνικοαριστοκρατῶν εἶναι ἐπαρκές τεκμήριο. Ἐπειδή μιλοῦσαν γιά τήν κοινωνία καλλιτεχνικά, ἦταν ὑποχρεωμένοι νά καταφεύγουν σε ἓναν χυδαῖο ἰδεαλισμό, λόγου χάρη νά χρησιμοποιοῦν τήν ἰδεατή εἰκόνα του ἐργάτη που ἔχει ὑψηλόφρονες φιλοδοξίες, ὅ,τι καί ἂν μπορεῖ νά σημαίνει αὐτό, καί δέν μπορεῖ νά τις ἐκπληρώσει λόγω τῆς μοιραίας ταξικῆς του θέσης. Τό ἐρώτημα σχετικά μέ τή νομιμοποίηση του ἐντελῶς ἀστικοῦ ἰδανικοῦ τῆς κοινωνικῆς ἀναρρίχησης δέν τίθεται κἄν. Μέ καινοτομίες ὅπως ἡ ἐγκατάλειψη παραδοσιακῶν μορφολογικῶν κατηγοριῶν, λόγου χάρη τῆς πυκνῆς πλοκῆς καί τῆς ἐνιαίας δράσης, στόν Zola μάλιστα καί τῆς ἐμπειρικῆς χρονικῆς ἀκολουθίας τῶν γεγονότων, τά ἔργα του νατουραλισμοῦ ἦταν πιό προηγμένα ἀπό τήν ἐννοιά του. Ἡ ἀδυσώπητη, τρόπον τινά μή ἐννοιολογική περιγραφή ἐμπειρικῶν λεπτομερειῶν, ὅπως στό *Ventre de Paris* (Κοιλιά του Παρισιου), διαλύει τις συνήθεις ἐπιφανειακές σχέσεις του μυθιστορήματος, κάτι που

δέν διέφερε πολύ από τη μεταγενέστερη, μοναδολογική-συνειρμική μορφή αυτού του είδους. Από την άλλη μεριά ο νατουραλισμός, όταν δέν τολμᾶ νά φθάσει στά ἄκρα, ἐπαναστρέφεται σέ προγενέστερα στάδια. Ἡ ἐξυπηρέτηση προθέσεων ἔρχεται σέ ἀντίθεση πρὸς τὴν ἀρχή του. Στά νατουραλιστικά θεατρικά ἔργα εἶναι ὑπεράφθονα τὰ σημεῖα στά ὁποῖα ἡ πρόθεση εἶναι φανερή: ὑποτίθεται ὅτι οἱ ἄνθρωποι μιλοῦν αὐθόρμητα, στήν πραγματικότητα ὁμως ἀκολουθοῦν τίς ὁδηγίες τοῦ συγγραφέα πού παίζει τὸν ρόλο τοῦ σκηνοθέτη καί μιλοῦν ὅπως δέν μιλάει κανένας. Στό ρεαλιστικό θέατρο εἶναι ἤδη ἀταίριαστο νά ξέρουν οἱ ἄνθρωποι ἀκριβῶς τί θέλουν νά ποῦν, προτοῦ ἀνοίξουν τό στόμα τους. Ἀλλιῶς θά ἦταν ἴσως ἀδύνατον νά ὀργανωθεῖ ἓνα ρεαλιστικό θεατρικό ἔργο σύμφωνα μέ τὴ βασική ἀντίληψη τοῦ ρεαλισμοῦ καί θά γινόταν ἄθελά του ντανταϊστικό, ἀλλά μέ τό ἀναπόφευκτο ἐλάχιστο ὄριο στυλιζαρίσματος ὁ ρεαλισμός ὁμολογεῖ ὅτι ἡ δραματουργική ἀρχή του εἶναι ἀπραγματοποίητη. Δυνητικά λοιπὸν αὐτοκαταργεῖται. Ὑπὸ τὴν κυριαρχία τῆς πολιτιστικῆς βιομηχανίας αὐτό μετατράπηκε σέ μαζική ἀπάτη. Ὁ λόγος γιὰ τὴν ἐνθερμα ὁμόφωνη ἀπόρριψη τοῦ Hermann Sudermann εἶναι μᾶλλον ὅτι τὰ δημοφιλῆ ἔργα του ἐξέθεταν αὐτό πού οἱ πιό προικισμένοι νατουραλιστές συγκάλυπταν, τὸν παραπειστικό καί πλασματικό χαρακτήρα ἐκείνης τῆς ἐμπορικῆς χειρονομίας πού ὑποβάλλει τὴν ἰδέα ὅτι οὔτε μιά λέξη δέν εἶναι ἐπινοημένη, ἐνῶ κάθε λέξη πάνω στή σκηνή, παρὰ τὴν ἄμυνά της, ἀποκαλύπτεται ὡς προϊόν μυθοπλασίας. Ἀρτιότι πολιτιστικά ἀγαθὰ, τέτοιου είδους προϊόντα τείνουν νά σχηματίζουν μιά ἀφελῆ καί καταφατική εἰκόνα τοῦ πολιτισμοῦ. Δέν ὑπάρχουν οὔτε στήν αἰσθητική δύο εἰδῶν ἀλήθειες. Ἡ ἀλληλεπίδραση τῶν δύο ἀντιφατικῶν ποθούμενων στόχων, πού δέν ἐπιδέχονται καμμιὰ —κακή ἄλλωστε— μέση ὁδό, τῆς δῆθεν καλῆς διαμόρφωσης καί τοῦ ἀρμόζοντος κοινωνικοῦ περιεχομένου, γίνεται σαφῆς στά δράματα τοῦ Beckett. Ἡ συνειρμική λογική του, ὅπου ἡ μία πρόταση φέρνει τὴν ἄλλη ἢ προκαλεῖ τὸν ἀντίλογο, ὅπως στή μουσική ἓνα θέμα τὴ συνέχειά του ἢ τὴν ἀντίθεσή του, περιφρονεῖ κάθε μίμηση τῶν ἐμπειρικῶν φαινομένων. Σύμφωνα μέ αὐτὴ τὴ λογική τό ἐμπειρικά οὐσιῶδες περιλαμβάνεται, συντετμημένο καί ἀνάλογα μέ τὴν ἀκριβῆ ἱστορική του σημασία, στὸν ἰστό τοῦ ἔργου καί ἐνσωματώνεται στὸν παιγνιώδη του χαρακτήρα, ὁ ὁποῖος ἐκφράζει τὴν ἀντι-

κειμενική στάθμη τόσο της συνείδησης όσο και της πραγματικότητας που σφραγίζει τη στάθμη της συνείδησης. Η αρνητικότητα του υποκειμένου ως η αληθινή μορφή της αντικειμενικότητας δεν μπορεί να παρουσιασθεί σε ένα υποτιθέμενο ανώτερο επίπεδο αντικειμενικότητας, αλλά μόνο σε μία ριζικά υποκειμενική μορφή. Οί παιδαριώδεις-αίμοχαρεις φάτσες γελωτοποιών με τις όποιες ο Beckett παρουσιάζει τό υποκείμενο είναι η ιστορική αλήθεια γι' αυτό· παιδαριώδης είναι ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός. Τό *Περιμένοντας τόν Γκοντό* πραγματεύεται τη σχέση μεταξύ κυρίου και δούλου, που λαμβάνει και τη μορφή της γεροντικής άνοιας, σε μία εποχή στην οποία η διαχείριση και εκμετάλλευση ξένης εργασίας συνεχίζεται, ενώ θα μπορούσε να καταργηθεί, αφού η ανθρωπότητα δεν τη χρειάζεται πιά για τη συντήρησή της. Αυτό τό μοτίβο, αληθινά ένα από εκείνα που χαρακτηρίζουν την ούσιώδη νομοτέλεια της σημερινής κοινωνίας, αναπτύσσεται περισσότερο στό *Τέλος του παιγνιδιού*. Και στίς δύο περιπτώσεις η τεχνική του Beckett τό εξωθεί στην περιφέρεια: τό κεφάλαιο του Hegel για τη σχέση μεταξύ κυρίου και δούλου γίνεται ένα ανέκδοτο μέ δραματική και κριτική λειτουργία. Στό *Τέλος του παιγνιδιού* η μερική πλανητική καταστροφή, τό πιο αίμοχαρές άστείο γελωτοποιών του Beckett, είναι η ύλική και μορφολογική προϋπόθεση που καταστρέφει τό συστατικό στοιχείο της τέχνης, τη γένεσή της. Η τέχνη μεταναστεύει σε ένα ακρότατο σημείο, που δεν συνιστά πλέον μία σκοπιά, αφού δεν υπάρχει καμμία όπτική γωνία από την οποία θά μπορούσε να κατονομασθεί η καταστροφή ή, μέ μία έκφραση που σε αυτό τό πλαίσιο θά αποδεικνυόταν όριστικά γελοία, να μορφοποιηθεί αισθητικά. Τό *Τέλος του παιγνιδιού* δεν είναι ούτε ένα έργο μέ θέμα τόν πυρηνικό πόλεμο ούτε απλώς χωρίς θεματικό περιεχόμενο: η καθορισμένη άρνηση του περιεχομένου του γίνεται μορφολογική αρχή και άρνηση κάθε περιεχομένου ως τέτοιου. Στην τέχνη που μέ τη βασική της στάση, την απόσταση από οποιαδήποτε πρακτική, ενόψει της θανάσιμης απειλής, μέ την άθωότητα της μορφής και μόνο, ανεξάρτητα από τό περιεχόμενο, έγινε ιδεολογία, σε αυτή λοιπόν την τέχνη τό έργο του Beckett δίνει μία φοβερή απάντηση. Αυτό εξηγεί την εισροή του κωμικού στοιχείου στά χαρακτηριστικά έργα, η οποία έχει κοινωνικό χαρακτήρα. Καθώς τά έργα του Beckett κινούνται μόνο μέ βάση τόν δικό τους πυρήνα και τρόπον τινά μέ

κλειστά μάτια, αυτή ή αυτοκίνησή τους είναι ένα βήμα σημειωτόν καί ως τέτοιο αυτοχαρακτηρίζεται: ή ανυποχώρητη σοβαρότητα του μορφώματος παρουσιάζεται ως μή σοβαρή, ως παιγνίδι. Ἡ τέχνη μπορεί νά μᾶς συμφιλιώσει μέ τήν ὕπαρξή της μόνον ὅταν βγάξει πρὸς τὰ ἔξω τήν ἴδια της τή φαινομενικότητα, ὅταν αναποδογυρίζει τήν ἐσωτερική της κοιλότητα. Τό πιό δεσμευτικό της κριτήριο είναι σήμερα τό γεγονός ὅτι, ἀσυμβίβαστη μέ κάθε ρεαλιστική ἀπάτη, ἀπό τήν ἴδια της τήν ὑφή δέν ἀνέχεται πιά κανένα ἀθῶο στοιχείο. Σέ κάθε τέχνη πού είναι ἀκόμη δυνατή τό στοιχείο τῆς κοινωνικῆς κριτικῆς πρέπει νά ἀρθεῖ στό ἐπίπεδο τῆς μορφῆς, νά ὀδηγήσει στόν ὑποφωτισμό κάθε ἔκδηλου κοινωνικοῦ περιεχομένου.

Μέ τήν ἐπεκτεινόμενη ὁργάνωση ὅλων τῶν περιοχῶν τοῦ πολιτισμοῦ αὐξάνεται καί ἡ ὄρεξη τῶν ἐνδιαφερομένων νά καθορίσουν, τόσο θεωρητικά ὅσο καί πρακτικά, τή θέση τῆς τέχνης στήν κοινωνία. Σέ αὐτό ἀποβλέπουν οἱ ἀμέτρητες συζητήσεις στρογγυλῆς τραπέζης καί τὰ συμπόσια. Μετά τήν ἀναγνώριση τῆς τέχνης ὡς κοινωνικοῦ γεγονότος οἱ κοινωνιολόγοι ὡς χωροθέτες αἰσθάνονται τρόπον τινά μιᾶ ὑπεροχή ἀπέναντί της καί θέλουν νά τήν ἐντάξουν στά σχέδια πού ἐκπονοῦν. Συνήθως προϋποτίθεται ἡ ἀντικειμενικότητα τῆς ἀξιολογικῆς οὐδέτερης θετικιστικῆς γνώσης ὑπεράνω τῶν ἐπιμέρους αἰσθητικῶν ἀπόψεων, πού ἐκλαμβάνονται ὡς ἀπλῶς ὑποκειμενικές. Τέτοιες ἐπιδιώξεις ἀπαιτοῦν μέ τή σειρά τους κοινωνική κριτική. Τάσσονται σιωπηρά ὑπέρ τῆς πρωτοκαθεδρίας τῆς διαχείρισης, τοῦ διοικούμενου κόσμου, ἀκόμη καί ὅταν πρόκειται γιά κάτι πού δέν θέλει νά περιληφθεῖ στήν πλήρη κοινωνικοποίηση ἢ τουλάχιστον ἀμύνεται ἔναντίον της. Ἡ κυριαρχική ἐξουσία τῆς τοπογραφικῆς ματιᾶς, πού ἐντοπίζει τὰ φαινόμενα γιά νά ἐξετάσει τή λειτουργία τους καί τό δικαίωμα ὕπαρξής τους, είναι σφετεριστική. Ἀγνοεῖ τή διαλεκτική ἀνάμεσα στήν αἰσθητική ποιότητα καί τή λειτουργική κοινωνία. Ἐξαρχῆς ἀποδίδει κεντρική σημασία, ἄν ὄχι στήν ἰδεολογική ἐπίδραση, τουλάχιστον στήν καταναλωσιμότητα τῆς τέχνης καί δέν λαμβάνει ὑπόψη ὅλα ἐκεῖνα τὰ στοιχεῖα πού θά ἔπρεπε νά ἀποτελέσουν σήμερα τό ἀντικείμενο τοῦ κοινωνικοῦ στοχασμοῦ: ἡ κονφορμιστική στάση είναι προαποφασισμένη. Ἐπειδή ἡ ἐπέκταση τῶν διοικητικῶν τεχνικῶν είναι στενά συνδεδεμένη μέ τόν ἐπιστημονικό μηχανισμό τῶν δημοσκοπήσεων καί παρόμοιων μεθόδων, προκαλεῖ

τό ενδιαφέρον ενός τύπου διανοουμένων, οί όποιοι καταλαβαίνουν κάτι από τίς νέες κοινωνικές ανάγκες, αλλά τίποτε από εκείνες τής νεώτερης τέχνης. Ἡ νοοτροπία τους εἶναι ἐκείνη πού διέπει μιά φανταστική διάλεξη ενός κοινωνιολόγου τής παιδείας μέ τίτλο: «Ἡ λειτουργία τής τηλεόρασης γιά τήν προσαρμογή τής Εὐρώπης στίς ἀναπτυσσόμενες χῶρες». Ὁ κοινωνικός στοχασμός πάνω στήν τέχνη δέν καλεῖται νά προσφέρει μιά συμβολή μέσα ἀπό ἕνα τέτοιο πνεῦμα, ἀλλά πρέπει νά ἀναδείξει αὐτή τή συμβολή σέ θέμα συζήτησης καί ἔτσι νά τήν ἀρνηθεῖ. Ἐξακολουθεῖ νά ἰσχύει ἡ ρήση τοῦ Steuermann: ὅσο περισσότερα γίνονται γιά τήν κουλτούρα, τόσο χειρότερα εἶναι γι' αὐτή.

Οἱ ἐσωτερικές δυσκολίες τής τέχνης καθώς καί ἡ κοινωνική της ἀπομόνωση δίνουν μιά ἀφορμή στή σημερινή συνείδηση, προπάντων τής νεολαίας πού διαμαρτύρεται κατά τής ὑφιστάμενης τάξης, νά καταδικάσει τήν τέχνη. Αὐτό ἔχει τούς ἱστορικούς του λόγους, ὅσο καί ἂν εἰδικά αὐτοί πού θέλουν νά καταργήσουν τήν τέχνη εἶναι οἱ τελευταῖοι πού θά τό ὁμολογοῦσαν. Οἱ διαδηλώσεις μέ τίς ὁποῖες ἡ πολιτική πρωτοπορία παρεμποδίζει τίς καλλιτεχνικές ἐκδηλώσεις τής αἰσθητικῆς πρωτοπορίας στηρίζεται σέ μιά αὐταπάτη ἀνάλογη μέ τήν πεποίθηση ὅτι εἶναι ἐπαναστατικές ἡ ἀκόμη καί ὅτι ἡ ἐπανάσταση εἶναι μιά ἔκφανση τοῦ ωραίου: ἡ ἀμουσία δέν βρίσκεται πάνω ἀπό τήν κουλτούρα, ἀλλά εἶναι κατώτερή της, ἐνῶ ἡ στράτευση προδίδει συχνά ἔλλειψη ταλέντου ἡ πνευματικῆς ἔντασης, μείωση τής δύναμης. Μέ τό πρόσφατο τέχνασμα της, τό ὁποῖο βέβαια εἶχε ἐφαρμοσθεῖ καί στόν φασισμό, ἡ ἀδυναμία τοῦ Ἐγώ, ἡ ἀνικανότητα γιά μετουσίωση, μετατρέπεται σέ κάτι ὑψηλότερο καί ἐπιβραβεύει ἠθικά τή γραμμή τής ἐλάχιστης ἀντίστασης. Ἡ ἐποχή τής τέχνης ἔχει παρέλθει, λένε, τό ζητούμενο εἶναι τώρα νά πραγματοποιήσουμε τό περιεχόμενο ἀλήθειας της, τό ὁποῖο οἱ ἴδιοι ταυτίζουν χωρίς περιστροφές μέ τό κοινωνικό περιεχόμενο ἀλήθειας: αὐτή ἡ ἐτυμηγορία εἶναι ὀλοκληρωτικοῦ τύπου. Αὐτό πού φέρεται ὡς συμπέρασμα συναγμένο μέσα ἀπό τό ὑλικό καί μέ τήν ἀμβλύνοιά του προσφέρει μᾶλλον τό πιό βάσιμο ἐπιχείρημα ὑπέρ τής καταδίκης τής τέχνης, στήν πραγματικότητα βιάζει τό ὑλικό. Τή στιγμή πού προχωρεῖ κανείς στήν ἀπαγόρευση ἀποφαινόμενος ὅτι ἡ τέχνη εἶναι πλέον ἀνεπίτρεπτη, σέ αὐτόν τόν διοικούμενο κόσμο ἡ τέχνη ἐπανακτᾷ ἐκεῖνον τόν λόγο ὑπαρξης

πού όποιος τόν άρνεΐται εΐναι σχεδόν σάν νά ύπογράψει μιά διοικητική πράξη. Όποιος θέλει νά καταργήσει τήν τέχνη καλλιεργεΐ τήν ψευδαΐσθηση πώς ό δρόμος πρός τήν αποφασιστική άλλαγή δέν εΐναι κλειστός. Ό ύπερβολικός ρεαλισμός δέν εΐναι ρεαλιστικός. Κάθε αυθεντικό έργο πού δημιουργεΐται διαψεύδει τήν πραξικοπηματική ρήση ότι δέν μπορεΐ πιά νά δημιουργηθεΐ. Οί καθαιρουντες τήν τέχνη, σέ μιά κοινωνία τής ήμιβαρβαρότητας πού κινεΐται πρός τήν πλήρη βαρβαρότητα, γίνονται κοινωνικοί έταΐροι αυτής τής κοινωνίας. Ένw συνεχwς πιπιλίζουν τή λέξη «συγκεκριμένος», οί κρίσεις τους εΐναι άφηρημένες καΐ τίς εκφέρουν συλλήβδην, καθώς δέν μποροΐν νά δοΐν τά πολύ ακριβή, άλυτα άκόμη προβλήματα, πού μέ τά πρόσφατα αισθητικά τους ενεργήματα [αυθόρμητα happenings] άπωθοΐν, καθώς καΐ τίς αντίστοιχες δυνατότητες, όπως τήν προοπτική μιās άληθινά άπελευθερωμένης μουσικής. Αυτή ή τελευταία θά έπρεπε νά περνā μέσα άπό τήν έλευθερία του ύποκειμένου καΐ όχι νά παραδΐδεται στήν εκπραγματισμένη καΐ αλλοτριωμένη σύμπτωση, στό τυχαΐο. Τό άντεπιχείρημα δέν πρέπει όμως νά εΐναι ή αναγκαιότητα τής τέχνης. Τό ζήτημα δέν μπορεΐ νά τίθεται έτσι, διότι ή αναγκαιότητα τής τέχνης, άν πρέπει νά κρατήσουμε αυτόν τόν όρο, εΐναι ή μή αναγκαιότητά της, όταν πρόκειται γιά τό βασίλειο τής έλευθερίας. Η θεώρηση τής τέχνης άπό τή σκοπιά τής αναγκαιότητας προεκτεΐνει στά κρυφά τήν αρχή τής ανταλλαγής μέσα στήν τέχνη, τήν ανησυχία του μικροαστου πού ρωτάει ποιό εΐναι τό όφελος. Ό άπαγορευτικός ισχυρισμός ότι «έτσι δέν πάει άλλο», πού νοερά σέβεται μιά ύποθετική κατάσταση, εΐναι ένα άπό τά παλαιά άζήτητα τής αστικής τάξης, ή εκφραση του συνοφρυωμένου πού αναρωτιέται «που όδηγοΐν επιτέλους όλα αυτά!». Όταν όμως ή τέχνη αντιπροσωπεΐει τό εΐναι καθ' έαυτό, πού δέν ύπάρχει άκόμη, θέλει νά εγκαταλείψει αυτό τό είδος τής τελεολογίας. Άπό τήν άποψη τής φιλοσοφίας τής ιστορίας, όσο λιγότερο τά έργα τέχνης συμπίπτουν μέ τήν έννοια του σταδίου εξέλιξής τους, τόσο πΐό σημαντικά εΐναι. Τό έρώτημα «που όδηγοΐν όλα αυτά» εΐναι μιά μορφή συγκαλυμμένου κοινωνικοΐ έλέγχου. Δέν εΐναι λίγα τά έργα πού χαρακτηρίζονται άπό ένα είδος αναρχίας, στήν όποία έμπεριέχεται έμβρυακά ή τάση «νά τελειώνουμε μέ όλα αυτά». Η εκκαθαριστική κρίση γιά τήν τέχνη, έγχαραγμένη πάνω στά προϊόντα της

πού θέλουν νά τήν ὑποκαταστήσουν, μοιάζει μέ ἐκείνη τῆς Κόκκινης Βασίλισσας τοῦ Lewis Carroll [στό *Through the looking-glass*]: ἀποκεφαλισμός. Μετά ἀπό τέτοιες καρατομήσεις τό κεφάλι τῆς pop, στήν ὁποία προεκτείνεται ἡ popular music, ξαναφυτρώνει. Τό μόνο πού δέν ἔχει νά φοβηθεῖ ἡ τέχνη εἶναι ὁ μηδενισμός τῆς ἀνικανότητας. Ἡ κοινωνική της προοραφή τήν ὑποβιβάζει σέ κοινωνικό γεγονός (fait social), ἐνῶ ἡ τέχνη ἀρνεῖται νά ξαναπαίξει αὐτόν τόν ρόλο. Ἡ μαρξική θεωρία τῶν ιδεολογιῶν, ἀμφίρροπη ἀπό μόνη της, παραποιεῖται στή βάση τῆς ὀλικῆς ἐννοίας τῆς ιδεολογίας τύπου Mannheim^{92α} καί ἐφαρμόζεται ἄκριτα στήν τέχνη. Ἄν ιδεολογία εἶναι ἡ ψευδής κοινωνική συνείδηση, σύμφωνα μέ τήν ἀπλή λογική δέν μπορεῖ νά εἶναι κάθε συνείδηση ιδεολογία. Τά τελευταῖα κουαρτέτα τοῦ Beethoven μόνον ὁποῖος δέν τά γνωρίζει ἢ δέν τά καταλαβαίνει μπορεῖ νά τά καταβαραθρώσει ὡς δείγματα ἀπαρχαιωμένης φαινομενικότητας. Ἄν ἡ τέχνη εἶναι δυνατή σήμερα, αὐτό δέν μπορεῖ νά κριθεῖ ἀπό πάνω, μέ κριτήριο τίς κοινωνικές παραγωγικές σχέσεις. Ἐξαρτᾶται ἀπό τή στάθμη ἀνάπτυξης τῶν παραγωγικῶν δυνάμεων. Καί αὐτή περικλείει τίς δυνατότητες πού δέν πραγματοποιήθηκαν, μιά τέχνη πού δέν τή φοβίζει ἡ ιδεολογία τοῦ θετικισμοῦ. Ὅσο θεμιτή καί ἂν εἶναι ἡ κριτική τοῦ καταφατικοῦ χαρακτήρα τοῦ πολιτισμοῦ πού ἄσκησε ὁ Herbert Marcuse, ἀπό τήν ἴδια ἀπορρέει ἡ ὑποχρέωση νά καταπιαστεῖ κανεῖς μέ τά μεμονωμένα ἔργα τέχνης: ἀλλιῶς δέν ἀπομένει παρά ἡ προοπτική νά ἰδρυθεῖ μιά ἀντιπολιτιστική ὁμοσπονδία,^{92β} πού δέν θά εἶναι καλύτερη ἀπό τά πολιτιστικά ἀγαθά. Ἡ λυσσαλέα κριτική τοῦ πολιτισμοῦ δέν εἶναι ριζοσπαστική. Ἄν ἡ κατάφαση εἶναι ὄντως ἓνα στοιχεῖο τῆς τέχνης, ἀκόμη καί ἔτσι δέν εἶναι ποτέ ἀπολύτως ψευδής, ὅπως δέν εἶναι οὔτε ὁ πολιτισμός ἐντελῶς ψευδής ἐπειδὴ ἀπέτυχε. Ὁ πολιτισμός, ἡ κουλτούρα, ἀνακόπτει τή βαρβαρότητα, πού εἶναι χειρότερη. Δέν ἀσκεῖ μόνο καταπίεση στή φύση, ἀλλά τήν προστατεύει ἐπίσης διαμέσου τῆς καταπίεσης. Ὁ ὅρος κουλτούρα [καλλιέργεια], πού προέρχεται ἀπό τή γεωργία [agriculture], ὑποδηλώνει αὐτή τήν πλευρά τοῦ πολιτισμοῦ. Ἡ ζωή, μέ τήν προοπτική μιᾶς ὀρθῆς ζωῆς, συνεχίζεται χάρις στόν πολιτισμό. Κάτι ἀπό αὐτό ἀντηχεῖ μέσα ἀπό τά αὐθεντικά ἔργα τέχνης. Ἡ κατάφαση δέν περνάει ἓναν φωτοστέφανο στήν ὑφιστάμενη τάξη πραγμάτων· ἀμύνεται κατά τοῦ θανάτου, τοῦ τελικοῦ στόχου

(Telos) κάθε κυριαρχίας, καλλιεργώντας μιά σχέση συμπάθειας με αυτό που υπάρχει. Τό τίμημα που έχει νά πληρώσει όποιος άμφιβάλλει γι' αυτό είναι, ούτε λιγότερο ούτε περισσότερο, ότι πρέπει νά πιστέψει πώς ό ίδιος ό θάνατος είναι μιά έλπίδα.

Ό διπλός χαρακτήρας τής τέχνης, ως σφαίρας χωριστής από την έμπειρική πραγματικότητα και κατά συνέπεια από τό πλέγμα τών κοινωνικών επιδράσεων, ή όποία όμως ταυτόχρονα ανήκει στην έμπειρική πραγματικότητα και στό πλέγμα τών κοινωνικών επιδράσεων, μπορεί νά διαπιστωθεί άμεσα στά ίδια τά αισθητικά φαινόμενα. Τά έργα είναι και τά δύο: αισθητικά μορφώματα και κοινωνικά γεγονότα (faits sociaux). Άπαιτούν δύο ειδών θεωρήσεις, που δέν μπορούν νά ταυτισθούν, όπως δέν ταυτίζεται ούτε ή αισθητική αυτόνομία και ή τέχνη με την κοινωνική πλευρά της. Ό διπλός χαρακτήρας της είναι φυσιολογικά αναγνώσιμος κάθε φορά που έρχεται κανείς από έξω και άκούει ή βλέπει προϊόντα τέχνης, άδιάφορο αν αυτά έχουν σχεδιασθεί ως τέτοια ή όχι. Αυτή ή θεώρηση από μιά έξωτερική σκοπιά είναι άπαραίτητη για νά προστατευθεί κανείς από τόν κίνδυνο φετιχοποίησης τής αυτόνομίας τής τέχνης. Η μουσική, όταν παίζεται σέ καφωδεία ή, όπως γίνεται συχνά στην Άμερική, μεταδίδεται από μεγάφωνα σέ έστιατόρια, μπορεί νά γίνει κάτι έντελως διαφορετικό, καθώς έρχονται νά προστεθούν οί κουβέντες τών πελατών, τό κροτάλισμα τών πιάτων και ότιδήποτε άλλο. Για νά εκπληρώσει τή λειτουργία της, αυτή ή μουσική προϋποθέτει τή έλλειψη προσοχής τών ακροατών, όπως και ή αυτόνομη μουσική τή συγκέντρωση τής προσοχής. Ένα ποτ-πουρί είναι συρραφή συστατικών από έργα τέχνης, αλλά με τό μοντάζ αυτά τά συστατικά μέρη μεταμορφώνονται μέχρι τόν πυρήνα τους. Τά μετασχηματίζει ό προορισμός τους, όταν επιδιώκεται ή δημιουργία ζεστής ατμόσφαιρας, ή κάλυψη τής σιωπής, τό λεγόμενο κλίμα ή διάχυτη ψυχική διάθεση, δηλαδή ή έμπορευματοποιημένη άρνηση τής ανίας που προκαλεί ό γκριζος κόσμος τών έμπορευμάτων. Η σφαίρα τής διασκέδασης, ως προγραμματισμένη παραγωγή, αντιπροσωπεύει τήν κυριαρχία αυτού του στοιχείου τής τέχνης πάνω στά φαινόμενά της συνολικά. Η διασκέδαση και ή τέχνη είναι δύο ανταγωνιστικά στοιχεία. Η ύποταγή τών αυτόνομων έργων τέχνης στην κοινωνική σκοπιμότητα, που είναι καταχωνιασμένα μέσα σέ κάθε έργο, ενώ από αυτή αναδύθηκε ή τέχνη ύστερα

από μακρόχρονες διαδικασίες, τραυματίζει τά έργα τέχνης στο πιο ευαίσθητο σημείο. Ἄν ὅμως κάποιος, ξαφνικά συνεπαρμένος από τή σοβαρότητα τῆς μουσικῆς μέσα σέ μιά καφετέρια, ἀρχίσει νά ἀκούει μέ τεταμένη τήν προσοχή του, γιά τούς ἄλλους εἶναι δυνητικά ξένος πρὸς τήν πραγματικότητα, ἡ συμπεριφορά του φαίνεται γελοία. Ὁ ἀνταγωνισμός μεταξύ τέχνης καί διασκέδασης καθρεφτίζει τή βασική σχέση τῆς τέχνης πρὸς τήν κοινωνία. Ἡ ἐμπειρία τῆς τέχνης ἀπό μιά ἐξωτερική σκοπιά καταστρέφει τό συνεχές της, ὅπως τά ποτπουρί τό καταστρέφουν ἐκούσια στή δομή τῆς μουσικῆς. Στούς διαδρόμους ἔξω ἀπό μιά αἶθουσα συναυλιῶν δέν ἀπομένουν πολλά πράγματα ἀπό μιά ὀρχηστρική σύνθεση τοῦ Beethoven ἐκτός ἀπό τίς ἡγεμονικές τυμπανοκρουσίες· ἤδη στήν παρτιτούρα ἀντιπροσωπεύουν μιά αὐταρχική χειρονομία, τήν ὁποία τό ἔργο ἔχει δανεισθεῖ ἀπό τήν κοινωνία καί μέ τήν αἰσθητική της ἐπεξεργασία τή μετουσίωσε. Οἱ δύο χαρακτῆρες τῆς τέχνης δέν εἶναι οὐδέτεροι καί ἀδιάφοροι μεταξύ τους. Ἄν ἓνα κομμάτι αὐθεντικῆς μουσικῆς χάσει τόν δρόμο του καί βρεθεῖ στήν κοινωνική σφαῖρα τοῦ ὑπόβαθρου, εἶναι σέ θέση νά τήν ὑπερβεῖ ἀπροσδόκητα, μέ τήν καθαρότητα πού ἡ χρήση κηλιδώνει. Ἀπό τήν ἄλλη μεριά ἡ κοινωνική καταγωγή τῶν αὐθεντικῶν ἔργων ἀπό ἑτερόνομους σκοπούς δέν μπορεῖ νά ἀποπλυθεῖ ἀπό τά ἴδια, ὅπως συμβαίνει καί μέ τίς τυμπανοκρουσίες τοῦ Beethoven. Τά ὑπολείμματα τοῦ ντιβερτιμέντο στή μουσική τοῦ Mozart, κάτι πού ἐνοχλοῦσε τόν R. Wagner, τά ὑποπτεύεται κανεῖς σήμερα ἀκόμη καί σέ ἔργα πού ἔχουν κόψει τίς σχέσεις τους μέ τό ντιβερτιμέντο. Ἡ θέση τῶν καλλιτεχνῶν στήν κοινωνία, καθόσον παίζει ρόλο στή μαζική πρόσληψη τῶν ἔργων, μετά τήν ἐποχή τῆς αὐτονομίας τείνει πάλι πρὸς τήν ἑτερονομία. Ἄν πρὶν ἀπό τή Γαλλική ἐπανάσταση οἱ καλλιτέχνες ἦταν ὑπηρέτες, σήμερα ἀναλαμβάνουν τή διασκέδαση. Ἡ πολιτιστική βιομηχανία φωνάζει τούς κορυφαίους της μέ τό μικρό τους ὄνομα, ὅπως κάνει τό jet set μέ τούς ἀρχισερβιτόρους ἢ τούς κομμωτές. Ἡ κατάργηση τῆς διαφορᾶς μεταξύ τοῦ καλλιτέχνη ὡς αἰσθητικοῦ ὑποκειμένου καί τοῦ ἴδιου ὡς ἐμπειρικοῦ προσώπου δείχνει ἐπίσης ὅτι ἔχει ἀρθεῖ καί ἡ ἀπόσταση μεταξύ τοῦ ἔργου τέχνης καί τῆς ἐμπειρικῆς πραγματικότητας, ἐνῶ ἡ τέχνη δέν ἔχει ἐπανελθεῖ στήν ἐλεύθερη ζωή, ἡ ὁποία ἄλλωστε δέν ὑπάρχει. Ἡ μείωση τῆς ἀπόστασης αὐξάνει τό κέρδος, ἡ ἀμεσότητα εἶναι μιά σκη-

νοθετημένη απάτη. Από τή σκοπιά τῆς τέχνης ὁ διπλός της χαρακτήρας εἶναι ἓνα στίγμα ἀνέντιμης προέλευσης πού κηλιδώνει ὅλα τὰ ἔργα τέχνης· ἄλλοτε τό ἔφεραν οἱ ἴδιοι οἱ καλλιτέχνες, καθὼς ἡ κοινωνία τοὺς μεταχειριζόταν ὡς ἀνέντιμους ἀνθρώπους. Τὴν ἴδια προέλευση ἔχει καὶ τό μιμητικό στοιχεῖο τῆς τέχνης. Ἡ ἀνεντιμότητα, πού μειώνει τό κῦρος τῆς αὐτονομίας της, τό παραφουσκωμένο ἀσφαλῶς γιὰ νά ἀντισταθμίσει τὴ βεβαρημένη συνείδηση λόγῳ τῆς συμμετοχῆς στὴν ὑφιστάμενη κοινωνία, εἶναι μιά τιμὴ γιὰ τὴν τέχνη, πού προέρχεται ἀπὸ τὴν ἐξωκαλλιτεχνικὴ πραγματικότητα, καθὼς χλευάζει τὴν ἐντιμότητα τῆς κοινωνικὰ χρήσιμης ἐργασίας.

Ἡ σχέση μεταξύ τῆς κοινωνικῆς πρακτικῆς καὶ τῆς τέχνης, πάντοτε μεταβλητὴ, πρέπει νά ἔχει ὑποστῇ καὶ πάλι βαθιεῖς ἀλλαγές κατὰ τίς τελευταῖες τέσσερις ἢ πέντε δεκαετίες. Κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ πρώτου παγκοσμίου πολέμου καὶ πρὶν ἀπὸ τὸν Στάλιν ἡ καλλιτεχνικὴ πρωτοπορία πῆγαινε χέρι-χέρι μέ τό φρόνημα τῆς πολιτικῆς πρωτοπορίας· ὅποιος ἄρχιζε τότε νά καταλαβαίνει τὸν κόσμο, ἓνας ἄγρυπνος νέος ἄνθρωπος, θεωροῦσε τὴν τέχνη α *priori* αὐτό πού ἱστορικά δέν ἦταν: α *priori* πολιτικά ἀριστερή. Ἀπὸ τότε οἱ διάφοροι Ζντάνωφ καὶ Ulbricht, μέ τὴν ἐπιβολή τοῦ σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ, δέν ἀνέκοψαν ἀπλῶς τὴν καλλιτεχνικὴ παραγωγικὴ δύναμη, ἀλλὰ τὴν ἔσπασαν. Ἡ αἰσθητικὴ ἐπαναστροφή, τό πωγύρισμα γιὰ τό ὅποιο εὐθύνονται, ἀπὸ κοινωνικὴ ἄποψη εἶναι μιά φανερὴ καθήλωση στὸν μικροαστισμό, ἐνῶ, μέ τὴ διάσπαση σέ δύο στρατόπεδα, στὴ μεταπολεμικὴ περίοδο οἱ κυρίαρχοι τῆς Δύσης σύναψαν μιά ἀνακλητὴ εἰρήνη μέ τὴ ριζοσπαστικὴ τέχνη. Ἡ ἀφηρημένη ζωγραφικὴ προωθεῖται ἀπὸ τὴ μεγάλῃ γερμανικὴ βιομηχανία, ὁ ὑπουργὸς Πολιτισμοῦ στὴν κυβέρνηση τοῦ στρατηγοῦ [Ch. de Gaulle] λέγεται André Malraux. Στὰ πρωτοποριακά δόγματα, ἂν συλλάβουμε τὴν ἀντίθεσή τους πρὸς τὴν κυρίαρχη ἀντίληψη τῶν εἰδημόνων (*communis opinio*) ἀρκετὰ ἀφηρημένα καὶ ἐφόσον τὰ ἴδια παραμένουν σχετικὰ μετριοπαθῆ, μπορεῖ κατὰ περίπτωσιν νά δίδεται ἀκόμη καὶ μιά ἐλιτίστικη ἐρμηνεία· τέτοια παραδείγματα εἶναι ὁ E. Pound καὶ ὁ T.S. Eliot. Ὁ W. Benjamin εἶχε σημειώσει ἤδη στὸν φουτουρισμό μιά φασιστικὴ τάση,⁹³ πού ἀνάγεται σέ μερικά δευτερεύοντα χαρακτηριστικά τῆς μπωντλαιρικῆς νεωτερικότητας. Ἡ ὀψιμὴ ἀποστασιοποίηση τοῦ Benjamin ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴ πρωτοπορία πού δέν ὑπέγραφε τό πολιτικὸ πρόγραμμα τοῦ κομ-

μουνιστικοῦ κόμματος πρέπει νά σχετίζεται πάντως καί μέ τήν ἐχθρική στάση τοῦ Brecht ἀπέναντι στούς Tuis.^{93α} Ἡ ἐλιτίστικη ἀπομόνωση τῆς πρωτοποριακῆς τέχνης δέν πρέπει νά χρεωθεῖ τόσο στήν ἴδια ὅσο κυρίως στήν κοινωνία· τά ἀσυνειδήτητα πρότυπα τῶν μαζῶν εἶναι ἀκριβῶς τά ἴδια μέ ἐκεῖνα πού χρειάζονται γιά τή διατήρησή τους οἱ κυρίαρχες κοινωνικές συνθήκες, στίς ὁποῖες οἱ μάζες εἶναι ἐνσωματωμένες, καί ἡ πίεση τῆς ἐτερόνομης ζωῆς τίς ἀναγκάζει νά ἀναζητοῦν τή διασκέδαση, τήν ἀποσυγκέντρωση, ἐμποδίζοντας τήν πνευματική συγκέντρωση ἐνός ἰσχυροῦ Ἐγώ τήν ὁποία ἀπαιτεῖ καθετί μή στερεότυπο. Αὐτό ἐπωάζει τή μνησικαχία: τῶν μέν μαζῶν ἐναντίον αὐτῶν πού τό μορφωτικό προνόμιο τῶν ἄλλων τοὺς στερεῖ, τῶν δέ αἰσθητικά προηγμένων, ἢ τουλάχιστον πολλῶν ἀπό αὐτούς, μετά τόν Strindberg καί τόν Schönberg ἐναντίον τῶν μαζῶν. Τό ἀνοιχτό χάσμα ἀνάμεσα στά αἰσθητικά εὐρήματα καί σέ ἓνα φρόνημα πού ἐκδηλώνεται στό περιεχόμενο καί τήν πρόθεση ἐνός ἔργου βλάπτει αἰσθητά τήν καλλιτεχνική συνοχή του. Οἱ ἐρμηνεῖες τῆς παλαιότερης λογοτεχνίας πού συγκεντρώνουν στό ἐνδιαφέρον τους στό κοινωνικό περιεχόμενο ἔχουν ἄλλοτε μεγαλύτερη καί ἄλλοτε μικρότερη ἀξία. Ἰδιοφυής ἦταν ἡ ἐρμηνεία τῶν ἐλληνικῶν μύθων ἀπό τόν Vico, λόγου χάρι τοῦ μύθου τοῦ Κάδμου, ἐνῶ ἡ ἀναγωγή τῆς δράσης σαιξπηρικῶν ἔργων στήν ἰδέα τῆς ταξικῆς πάλης, πού ἀνῆκε ἀσφαλῶς στίς προθέσεις τοῦ Brecht, δύσκολα θά μπορούσε νά ἀποφέρει καρπούς καί νά ὀδηγήσει στόν πυρήνα αὐτῶν τῶν δραμάτων, μέ ἐξαίρεση ἐκεῖνα πού πραγματεύονται ρητά ταξικούς ἀγῶνες. Αὐτός ὁ πυρήνας δέν εἶναι κοινωνικά οὐδέτερος-ἀδιάφορος, δηλαδή καθαρά ἀνθρώπινος καί ἄχρονος – αὐτά εἶναι ἀνοησίες. Ὅμως ἡ κοινωνική τάση διαμεσολαβεῖται ἀπό τό ἀντικειμενικό μορφολογικό φρόνημα τῶν δραμάτων, σύμφωνα μέ τήν ἔκφραση τοῦ Lukács, ἀπό τήν «προοπτική». Κοινωνικές εἶναι στόν Shakespeare λόγου χάρι οἱ κατηγορίες ἄτομο, πάθος, χαρακτηριστικά ὅπως ἡ ἐμμονή στό συγκεκριμένο τοῦ Κάλιμπαν [ἀπό τήν *Τρικυμία*], ἐπιπλέον οἱ ἀναξιόπιστοι ἔμποροι τῆς Βενετίας, ἡ ἰδέα μιᾶς ἡμιμητριαρχικῆς προῖστορίας στόν *Μάκ-βεθ* καί τόν *Λήρ*, ἡ ἀηδία πού προκαλεῖ ἡ ἐξουσία στό *Ἀντώνιος καί Κλεοπάτρα* καί ἡ στάση τοῦ παραιτούμενου Πρόσπερου [*Τρικυμία*]. Ἀντίθετα, οἱ συγκρούσεις ἀνάμεσα στοὺς πατρίκιους καί τοὺς πληβίους, πού ὁ Shakespeare ἀντλήσε ἀπό τή ρωμαϊκή ἱστο-

ρία, είναι απλῶς μορφωτικά ἀγαθά. Αὐτό πού μπορεῖ νά τεκμηριώσῃ κανεῖς βάσει τοῦ ἔργου τοῦ Shakespeare εἶναι ἡ ἀμφίβολη ἰσχὺς τῆς θέσης τοῦ Marx ὅτι ὅλη ἡ ἱστορία εἶναι μιά ἱστορία ταξικῶν ἀγώνων, ἂν θεωρήσῃ αὐτὴ τὴ θέση δεσμευτική. Ἡ ταξικὴ πάλη προϋποθέτει ἀντικειμενικά ἓναν ὑψηλό βαθμό κοινωνικῆς ἐνοποίησης καὶ διαφοροποίησης καὶ ὑποκειμενικά μιά ταξικὴ συνείδηση ὅπως αὐτὴ πού ἀναπτύχθηκε στοιχειωδῶς στὴν ἀστική κοινωνία. Ἐξάλλου δὲν καινοτομεῖ κανεῖς ἂν πεῖ ὅτι ἡ ἴδια ἡ τάξη, ἡ κοινωνικὴ συμπερίληψη τῶν μεμονωμένων ἀτόμων σέ μιά γενικὴ ἔννοια πού ἐκφράζει τόσο τίς συστατικές γι' αὐτὰ ὅσο καὶ τίς ἐτερόνομες πρὸς τὰ ἴδια σχέσεις τους, εἶναι μιά ἀστική δομὴ. Οἱ κοινωνικοὶ ἀνταγωνισμοὶ εἶναι πανάρχαιοι, ἀλλὰ μόνο σποραδικὰ εἶχαν τὸν χαρακτήρα τῆς ταξικῆς πάλης: ὅπου εἶχε ἐγκαθιδρυθεῖ μιά οἰκονομία τῆς ἀγορᾶς συγγενικὴ πρὸς τὸν τύπο τῆς ἀστικῆς κοινωνίας. Γιαυτό ἡ ἐρμηνεία ὅλης τῆς ἱστορίας στὴ βάση τῆς ταξικῆς πάλης ἔχει κάτι ἐλαφρὰ ἀναχρονιστικό, καὶ γενικά τό μοντέλο πού χρησίμευε στὸν Marx ὡς ἀφετηρία γιὰ τίς κατασκευές καὶ τοὺς ὑπολογισμοὺς του καθρέφτιζε τὸν φιλελεύθερό καπιταλισμό τῶν ἐπιχειρηματιῶν. Οἱ κοινωνικοὶ ἀνταγωνισμοὶ διαφαίνονται ἀσφαλῶς σέ ὁλόκληρο τό ἔργο τοῦ Shakespeare, ἀλλὰ ἐκδηλώνονται διαμέσου τῶν ἀτόμων καὶ συλλογικά μόνο σέ μαζικὲς σκηνές, πού ἀκολουθοῦν κοινούς τόπους, ὅπως ἐκείνον τῆς ἐνδοτικότητος σέ παραπειστικές παρεμβάσεις. Αὐτό πού ἀσφαλῶς γίνεται φανερό ἀπὸ μιά κοινωνικὴ θεώρηση τοῦ Shakespeare εἶναι τουλάχιστον ὅτι πίσω ἀπὸ αὐτόν δὲν μπορεῖ νά κρύβεται ὁ Bacon.^{93β} Ὁ διαλεκτικὸς δραματογράφος τῆς πρώιμης ἀστικῆς περιόδου δὲν ἔβλεπε τό *theatrum mundi*^{93γ} τόσο πολὺ ἀπὸ τὴ σκοπιά τῆς προόδου ὅσο ἀπὸ ἐκείνη τῶν θυμάτων της. Τό σπάσιμο αὐτῆς τῆς διαπλοκῆς μέσω τῆς κοινωνικῆς καὶ αἰσθητικῆς ὠριμότητος ἐνήλικων ἀνθρώπων δυσχεραίνεται σέ ἀπαγορευτικό βαθμό ἀπὸ τὴν κοινωνικὴ δομὴ. Ἄν καὶ τὰ τυπικά-μορφολογικά χαρακτηριστικά τῆς τέχνης δὲν πρέπει νά ἐρμηνεύονται κατευθείαν πολιτικά, ἐντούτοις δὲν ὑπάρχει σέ αὐτὴ κανένα μορφολογικὸ στοιχεῖο χωρὶς ἐγγενὲς περιεχόμενο, τό ὁποῖο μπορεῖ νά ἔχει καὶ πολιτικὸ χαρακτήρα. Στὴν ἀπελευθέρωση τῆς μορφῆς, τὴν ὁποία ἐπιδιώκει ὅλη ἡ γνήσια μοντέρνα τέχνη, ὑπάρχει κρυπτογραφημένη προπάντων ἡ ἀπελευθέρωση τῆς κοινωνίας, διότι ἡ μορφή, τό αἰσθητικὸ σύμπλεγμα ὅλων τῶν ἐπιμέ-

ρους στοιχείων, αντιπροσωπεύει μέσα στο έργο τή σχέση τῆς τέχνης πρὸς τήν κοινωνία· γιαυτό ἡ ἀπελευθερωμένη μορφή ἐνοχλεῖ τήν κατεστημένη κοινωνία. Αὐτὴ ἡ θεώρηση στηρίζεται στὴν ψυχανάλυση, σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία ὅλη ἡ τέχνη, ὡς ἄρνηση τῆς ἀρχῆς τῆς πραγματικότητας, ἐξεγείρεται κατὰ τῆς εἰκόνας τοῦ πατέρα καὶ κατ' αὐτὸ εἶναι ἐπαναστατική. Αὐτὸ συνεπάγεται ἀντικειμενικὰ τὴν πολιτικὴ συμμετοχὴ μιᾶς μὴ πολιτικῆς σφαίρας. Ἡ σχέση τῶν ἔργων τέχνης πρὸς τὴν ὑφιστάμενη κοινωνικὴ πραγματικότητα ἦταν ἀσφαλῶς ἀμελητέα ἐνόσω ἡ κοινωνικὴ δομὴ δέν ἦταν τόσο ἐνοποιημένη καὶ «δεμένη» ὥστε ἡ μορφή, ἀκόμη καὶ μόνη της, νὰ ἐπενεργεῖ ὡς ἀνατρεπτικὴ ἔνσταση. Χωρὶς νὰ ἐκχωροῦν τὴν ὑπαρξή τους στὴν κοινωνικὴ πραγματικότητα, μποροῦσαν νὰ ἀφομοιώνουν χωρὶς πολλές περιστροφές τὰ στοιχεῖα της, νὰ διατηροῦν τὴ χτυπητὴ ὁμοιότητά τους μὲ τὴν πραγματικότητά καὶ νὰ ἐπικοινωνοῦν μὲ αὐτή. Τὸ στοιχεῖο τῆς κοινωνικῆς κριτικῆς ποὺ περιέχουν τὰ ἔργα τέχνης ἀντιπολιτεύεται σήμερα τὴν κοινωνικὴ πραγματικότητα ὡς τέτοια, διότι ἡ ἴδια ἔχει γίνει ἰδεολογία τῆς ἰδεολογίας της, ἐνσάρκωση τῆς κυριαρχίας. Ἄν καὶ κατὰ πόσο ἡ τέχνη ἀπὸ τὴ μεριά της εἶναι πλέον κοινωνικὰ ἀδιάφορη, ἓνα παιγνίδι κενό περιεχομένου, διακοσμητικὸ στοιχεῖο τοῦ συστήματος, ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν ἱκανότητα τῶν κατασκευῶν καὶ τῶν μοντάζ της νὰ εἶναι ταυτόχρονα ἀποδομήσεις καὶ ἀποσυναρμολογήσεις, νὰ καταστρέφουν τὰ στοιχεῖα τῆς πραγματικότητας ποὺ περιλαμβάνουν, νὰ τὰ ἀνασυνθέτουν ἐλεύθερα ἔτσι ὥστε νὰ ἀποτελοῦν πλέον κάτι διαφορετικόν. Ἡ ἱκανότητα τῆς τέχνης νὰ συγκεκριμενοποιεῖ τὴ σχέση της πρὸς τὴν ἐμπειρικὴ πραγματικότητά ποὺ ἀναιρεῖ-διαφυλάσσει συνιστᾷ τὴν ἐνότητα τοῦ αἰσθητικοῦ καὶ τοῦ κοινωνικοῦ κριτηρίου της καὶ γιαυτό ἔχει ἓνα εἶδος προνομίου. Τότε δέν ἐπιτρέπει νὰ δημιουργηθεῖ καμμιά ἀμφιβολία γιὰ τὴν κατεύθυνση πρὸς τὴν ὁποία στοχεύει οὔτε νὰ τῆς ζητηθεῖ ἀπὸ τοὺς πρακτικούς τῆς πολιτικῆς τὸ «μῆνυμα» ποὺ βολεύει τοὺς ἰδίους. Ὁ Picasso καὶ ὁ Sartre, χωρὶς νὰ ἐνοχλοῦνται ἀπὸ τὴν ἀντίφαση, ἐπέλεξαν μιὰ πολιτικὴ ἢ ὁποία ἀποδοκιμάζει αὐτὸ ποὺ ἀντιπροσωπεύουν αἰσθητικά καὶ μετὰ βίας ἀνέχεται τοὺς ἰδίους ἐνόσω τὰ ὀνόματά τους ἔχουν προπαγανδιστικὴ ἀξία. Ἡ στάση τους εἶναι ἐντυπωσιακὴ, καθὼς δέν λύνουν τὴν ἀντικειμενικὴ ἀντίφαση ὑποκειμενικὰ, μὲ τὴν ἀπερίφραστη ὑποστήριξη τῆς μίας θέσης ἢ τῆς ἀντίθετης πρὸς αὐτή. Ἡ στάση

τους μπορεί νά επικριθεί μόνον ως προς τήν πολιτική πού ἔχουν ἐπιλέξει. Ἡ αὐτάρεσκη παρατήρηση ὅτι βλάπτουν τόν ἑαυτό τους δέν εἶναι βάσιμη. Ἐνα ἀπό τά παράδοξα τῆς ἐποχῆς μας εἶναι ὅτι καμμιά ἰδέα δέν εἶναι πλέον ἀληθινή ἂν δέν ἀντίκειται καί στά συμφέροντα ἐκείνου πού τήν καλλιεργεῖ, ἔστω καί ἂν πρόκειται γιά τά ἀντικειμενικά συμφέροντα ὑπέρ τῶν ὁποίων συνηγορεῖ.

Μέ μεγάλη συνέπεια γίνεται σήμερα ἡ διάκριση μεταξύ τοῦ αὐτόνομου καί τοῦ κοινωνικοῦ χαρακτήρα τῆς τέχνης ἀπό τή σκοπιά τοῦ δίπολου φορμαλισμός καί κοινωνικός ρεαλισμός. Μέ αὐτή τήν ὀνοματολογία ὁ διοικούμενος κόσμος ἐκμεταλλεύεται ὑπέρ τῶν σκοπῶν του ἀκόμη καί τήν ἀντικειμενική διαλεκτική πού ἐνυπάρχει στόν διπλό χαρακτήρα κάθε ἔργου τέχνης. Καταλήγει στόν διαχωρισμό μεταξύ προβάτων καί ἐριφίων. Αὕτη ἡ διχοτόμηση εἶναι ψευδής, διότι παρουσιάζει τά δύο στοιχεῖα ὡς ἀπλή διαζευκτική ἐπιλογή, ἀγνοώντας τήν ἔνταση πού ὑπάρχει ἀνάμεσά τους. Ὁ καλλιτέχνης καλεῖται νά ἐπιλέξει ἢ τό ἓνα ἢ τό ἄλλο. Χάρη στή φθηνή κυριαρχικότητα ἑνός κοινωνικοῦ χάρτη τοῦ γενικοῦ ἐπιτελείου τό φῶς πέφτει κατά κανόνα πάνω στίς ἀντιφορμαλιστικές κατευθύνσεις· οἱ ἄλλες ὑποτίθεται ὅτι ὑπόκεινται στούς περιορισμούς τοῦ καταμερισμοῦ τῆς ἐργασίας καί ἴσως υἱοθετοῦν ἀφελεῖς ἀστικές ψευδαισθήσεις. Ἡ στοργή μέ τήν ὁποία ἐπιτετραμμένοι γραφειοκράτες προσπαθοῦν νά βγάλουν ἀπό τήν ἀπομόνωση τοῦς ἀτίθασους καλλιτέχνες ταιριάζει μέ τή δολοφονία τοῦ Μεγερχόλντ.^{93δ} Στήν πραγματικότητα ἡ ἀντίθεση μεταξύ φορμαλιστικῆς καί ἀντιφορμαλιστικῆς τέχνης δέν μπορεί νά στηριχθεῖ ὅταν λαμβάνεται τόσο γενικά καί ἀφηρημένα, ἂν ὑποτεθεῖ ὅτι ἡ τέχνη θέλει νά εἶναι κάτι περισσότερο ἀπό μιά ἀνοιχτή ἢ συγκαλυμμένη τόνωση τοῦ ἀκροατηρίου (per talk). Γύρω στόν πρῶτο παγκόσμιον πόλεμον ἢ λίγο ἀργότερα στή μοντέρνα ζωγραφική ἐπικράτησαν δύο κατευθύνσεις, ὁ κυβισμός καί ὁ σουρρεαλισμός. Ἀλλά ὁ ἴδιος ὁ κυβισμός ἐπαναστάτησε ὡς πρὸς τό περιεχόμενο κατά τῆς ἀστικῆς ἰδέας μιᾶς καθαρῆς ἐμμονῆς τῶν ἔργων τέχνης στό ἐγγενές πλαίσιο τους. Ἀντίθετα, σημαντικοί σουρρεαλιστές πού δέν ἦταν πρόθυμοι νά ἐνδώσουν στίς ἀπαιτήσεις τῆς ἀγορᾶς, ὅπως ὁ Max Ernst καί ὁ André Masson, οἱ ὁποῖοι ἀρχικά εἶχαν διαμαρτυρηθεῖ κατά τῆς τέχνης ὡς ξεχωριστῆς σφαίρας, ἄρχισαν νά ἀποδέχονται τυπικές ἀρχές, ὁ Masson μάλιστα πλησίασε πολύ τή μή παραστατική ζωγραφική, καθὼς ἡ

ιδέα τοῦ σόκ, πού φθείρεται γρήγορα στά θεματικά ὑλικά, μετασχηματιζόταν ὅλο καί πιό πολύ σέ τρόπο ζωγραφίσματος. Ὅταν ἔχει κανείς τήν πρόθεση νά ἀποκαλύψει μέσω ἀστραπιαίου φωτισμοῦ τόν γνῶριμο κόσμο ὡς φαινομενικότητα καί αὐταπάτη, τελεολογικά ἔχει κάνει ἤδη τό βῆμα πρός τή μή παραστατική, τήν ἀφηρημένη ζωγραφική. Ὁ κονστρουκτιβισμός, ἐπίσημος ἀντίποδας τοῦ ρεαλισμοῦ, χάρη στή γλώσσα τῆς νηφαλιότητας, τοῦ ξεμεθύσματος, συγγενεῦει βαθύτερα μέ τίς ἱστορικές ἀλλαγές τῆς πραγματικότητας ἀπότι ὁ ρεαλισμός, πού ἀπό καιρό ἔχει ἐπιχρισθεῖ μέ ἓνα βερνίκι ρομαντισμοῦ, διότι ἡ ἀρχή του, ἡ ἀπατηλή συμφιλίωση μέ τό ἀντικείμενο, ἔχει γίνει στό μεταξύ ρομαντική. Οἱ παρορμήσεις τοῦ κονστρουκτιβισμοῦ ὡς πρός τό περιεχόμενο ἀπέβλεπαν σέ μιὰ τέχνη ἀνταποκρινόμενη στόν ἀπομαγικοποιημένο κόσμο· αὐτός ὁ –ἔστω προβληματικός– στόχος δέν μποροῦσε πιά νά ἐπιτευχθεῖ ἀπό αἰσθητική ἀποψη μέ τά παραδοσιακά ρεαλιστικά μέσα χωρίς ἀκαδημαϊσμό. Ὅτιδήποτε σήμερα θά μποροῦσε νά ἀποκαλεῖται ἄμορφο (informell) δέν ἔχει καμμιά αἰσθητική σημασία, ἂν δέν ἀρθρωθεῖ μορφολογικά, καί παραμένει ἀπλό ντοκουμέντο. Σέ ὑποδειγματικούς καλλιτέχνες τῆς ἐποχῆς μας, ὅπως ὁ Schönberg, ὁ Klee, ὁ Picasso, τό ἐκφραστικό μιμητικό στοιχεῖο εἶναι ἐξίσου ἔντονο ὅσο καί τό κατασκευαστικό, καί μάλιστα χωρίς τήν κακή μέση ὁδὸ τῆς μετάβασης, ἀλλά μέ τήν τάση πρός τά ἄκρα· καί τά δύο στοιχεῖα ἀφοροῦν ὅμως καί τό περιεχόμενο: ἡ ἐκφραση εἶναι ἡ ἀρνητικότητα τοῦ πάσχειν, τοῦ πόνου, ἡ κατασκευὴ ἀντιπροσωπεύει τήν προσπάθεια τοῦ ἀνθρώπου νά ἀντέξει τόν πόνο τῆς ἀλλοτρίωσης μέ τή βοήθεια τοῦ ὑπερτονισμοῦ τῆς ἀλλοτρίωσης στόν ὀρίζοντα τῆς ἀπαρμείωτης καί κατά συνέπεια ὄχι πιά βίαιης ὀρθολογικότητας. Ἡ μορφή καί τό περιεχόμενο εἶναι δύο διακριτά καί ταυτόχρονα ἀμοιβαῖα διαμεσολαβημένα στοιχεῖα, τόσο στή φιλοσοφική σκέψη ὅσο καί στήν τέχνη. Ὅσο ἐπιμένει κανείς στόν ἀφηρημένο διαχωρισμό τῆς μορφῆς ἀπό τό περιεχόμενο, οἱ ἔννοιες «προοδευτικός» καί «ἀντιδραστικός» εἶναι μᾶλλον ἀνεφάρμοστες στήν τέχνη. Αὕτῃ ἡ διχοτόμηση ἀναπαράγεται στό δίπολο ἰσχυρισμός καί ἀντισχυρισμός. Οἱ μὲν ἀποκαλοῦν τόν ἓναν ἢ τόν ἄλλον καλλιτέχνη ἀντιδραστικό, ἐπειδὴ κατ' αὐτοὺς ἐκπροσωπεῖ κοινωνικά ἀντιδραστικές θέσεις ἢ μέσω τοῦ τύπου τῶν ἔργων του, ἀσφαλῶς μέ ἐπιτασσόμενο καί ὄχι μέ χειροπιαστό τρόπο, προσφέρει τή συμπαράστασή του

στis πολιτικά αντιδραστικές δυνάμεις· οί άλλοι αποκαλοῦν ἕναν καλλιτέχνη ἀντιδραστικό, ἐπειδή ἔχει μείνει πίσω ἀπό τή στάθμη ἀνάπτυξης τῶν καλλιτεχνικῶν παραγωγικῶν δυνάμεων. Ἀλλά τό πνευματικό περιεχόμενο σημαντικῶν ἔργων τέχνης, ἡ οὐσία τους, μπορεῖ νά ἀποκλίνει ἀπό τό κοινωνικό φρόνημα τῶν παραγωγῶν. Εἶναι φανερό ὅτι ὁ Strindberg ἀντέστρεψε τίς προθέσεις τοῦ Ibsen πού στόχευαν στή χειραφέτηση. Ἀπό τήν ἄλλη μεριά οί τυπικές-μορφολογικές καινοτομίες του, ἡ διάλυση τοῦ δραματικοῦ ρεαλισμοῦ καί ἡ ἀνασύνθεση τῆς ὄνειρικῆς ἐμπειρίας, εἶναι ἀντικειμενικά κριτικές. Μαρτυροῦν τή μετάβαση τῆς κοινωνίας πρὸς τή φρίκη πιά αὐθεντικά ἀπὸτι καί τά πιά γενναῖα κατηγορῶ τοῦ Γκόρκι. Κατ' αὐτά εἶναι καί κοινωνικά προηγμένες, καθὼς στά ἔργα τοῦ Schönborg καταγράφεται ἡ ἀναδυόμενη αὐτοσυνείδηση τῆς καταστροφῆς γιά τήν ὁποία ἐτοιμάζεται ἡ κοινωνία τοῦ ἀστικοῦ ἀτομισμού: σέ αὐτή τήν κοινωνία τό ἀπόλυτο ἄτομο γίνεται φάντασμα ὅπως καί στή Σονάτα τῶν φαντασμάτων. Τήν ἀντίστιξη σέ αὐτά ἀποτελοῦν τά ἀνώτερα προϊόντα τοῦ νατουραλισμοῦ: ὁ διόλου μετρησμένος τρόμος στό πρῶτο μέρος τοῦ *Hanneles Himmelfahrt* τοῦ G. Hauptmann κάνει τήν πιστή ἀπεικόνιση νά μετατρέπεται στήν πιά ἄγρια ἔκφραση. Ἀλλά ἡ κοινωνική κριτική τοῦ ξαναζεσταμένου μέ διατάγματα ρεαλισμοῦ θά ἔχανε τήν ἀξία της ἂν κατέθετε τά ὅπλα μπροστά στήν ἀρχή «ἡ τέχνη γιά τήν τέχνη». Ἡ κοινωνική ἀναλήθεια ἐκείνης τῆς διαμαρτυρίας κατά τῆς κοινωνίας ἀποκαλύφθηκε ἱστορικά. Τό ἐκλεκτό, λόγου χάρι στὸν Barbey d'Aurevilly, ἔχει ξεθωριάσει σέ μιά παλαιομοδίτικη ἀπλοϊκότητα, τό τελευταῖο πού θά ταίριαζε στούς τεχνητούς παραδείσους· ὁ ὁσάνισμός εἶναι πλέον κάτι κωμικό, ὅπως παρατήρησε ἤδη ὁ Huxley. Ὁ Baudelaire καί ὁ Nietzsche παραπονέθηκαν γιά τήν ἀπουσία τοῦ κακοῦ στὸν φιλελεύθερο δέκατο ἕνατο αἰῶνα, τό ὁποῖο γι' αὐτοὺς δέν ἦταν τίποτε ἄλλο ἀπὸ τή μάσκα τῶν ὁρμῶν, πού δέν καταπιέζονταν πιά ἀπὸ τή βικτωριανή ἠθική. Τό κακό, ὡς προϊόν τῶν καταπιεσμένων ὁρμῶν, ἔσπασε τά ἐμπόδια τοῦ πολιτισμοῦ στὸν εἰκοστό αἰῶνα εἰσβάλλοντας μέ μιά θηριώδη μανία πού ἀπέναντί της οἱ ἀποτρόπαιες βλασφημίες τοῦ Baudelaire ἔχουν ἀποκτήσει μιά ἀθωότητα ἡ ὁποία ἔρχεται σέ γκροτέσκα ἀντίθεση πρὸς τό πάθος τους. Παρά τήν ἀνώτερη ἀξία του ὁ Baudelaire ἦταν ἕνα προανάκρουσμα τοῦ Jugendstil. Τό ψέμα αὐτοῦ τοῦ ρυθμοῦ ἦταν ὅτι ἤθελε νά ἐξωραΐσει

τή ζωή χωρίς νά τήν ἀλλάξει· ἔτσι ἡ ὁμορφιά ἐγινε κενή περιεχομένου καί, ὅπως κάθε ἀφηρημένη ἄρνηση, μποροῦσε νά ἐνσωματωθεῖ σέ αὐτό πού ἀρνιόταν. Ἡ φαντασμαγορία ἐνός αἰσθητικοῦ κόσμου ἀδιατάρακτου ἀπό πρακτικούς σκοπούς προσφέρει ἕνα ἄλλοθι στόν ὑποαισθητικό κόσμο στόν ὅποιο ζοῦμε.

Γιά τή φιλοσοφία, γενικά γιά τή θεωρητική σκέψη, μπορεῖ κανεῖς νά πεῖ ὅτι ὑποφέρει ἀπό μιά προειλημμένη ἰδεαλιστική ἀπόφαση καθόσον διαθέτει ἀπλῶς καί μόνον ἔννοιες· μόνο μέσω ἐννοιῶν πραγματεύεται τό ἀντικείμενο ἀναφορᾶς τους, ποτέ δέν τό κατέχει ἄμεσα. Ἡ σισύφεια δουλειά της εἶναι νά στοχασθεῖ πάνω στήν ἀναλήθεια καί τήν ἐνοχή πού τή βαραίνει γι' αὐτό καί ἔτσι νά μπορέσει ἴσως νά διορθώσει τό κακό. Ἡ φιλοσοφία δέν μπορεῖ νά κολλήσῃ στά κείμενά της τό ὄντικό της ὑπόστρωμα· μιλώντας γι' αὐτό τό μετατρέπει ἤδη σέ ἐκεῖνο ἀπό τό ὅποιο θέλει νά τό ξεχωρίσει, σέ κάτι ἀπλῶς ἐννοιολογικό. Ἡ μοντέρνα τέχνη καταγράφει αὐτή τή δυσαρέσκεια ἀφότου ὁ Picasso ἄρχισε νά διασπᾷ τήν ἐνότητα τῶν εἰκόνων του μέ τά πρῶτα ἀποκόμματα ἐφημερίδων· ἐδῶ ἔχουν τήν ἀρχή τους τά διάφορα μοντάζ. Τό κοινωνικό στοιχεῖο δέν δικαιώνεται αἰσθητικά ὅταν εἶναι προϊόν μίμησης, ὅταν ἡ τέχνη τοῦ κάνει τρόπον τινά τήν τιμή νά τό δεχθεῖ στούς κόλπους της, ἀλλά ὅταν ἐγγέεται μέ σαμποτάζ στήν τέχνη. Τό μοντάζ τινάζει στόν ἀέρα τήν ἀπάτη τῆς καθαρῆς ἐμμονῆς στό αἰσθητικό πλαίσιο καί ταυτόχρονα τά ἐμπειρικά συντρίμματα, ἀποξενωμένα ἀπό τό πλαίσιό τους, ὑπακούουν στίς ἐγγενεῖς ἀρχές τῆς κατασκευῆς. Μέ τίς ὁρατές παραχωρήσεις της στά ὠμά ὑλικά ἡ τέχνη θέλει νά ἐπανορθώσει κάτι ἀπό τή ζημιά πού τό πνεῦμα· ἡ σκέψη καί τέχνη, προξενεῖ στό ἄλλο, στό ὅποιο ἀναφέρεται καί τό ὅποιο θέλει νά κάνει νά μιλήσῃ. Αὐτό εἶναι τό καθορίσιμο νόημα τοῦ χωρίς νόημα καί ἐχθρικοῦ πρὸς ὁποιαδήποτε πρόθεση στοιχείου τῆς μοντέρνας τέχνης, μέχρι τίς ξεφτισμένες παρυφές της καί μέχρι τά happenings. Μέ αὐτό ὅμως δέν στήνεται μιά φαρισαϊκή δίκη ἀπό τοὺς κοινωνικά «ἀνεβασμένους» γιά νά καταδικασθεῖ ἡ παραδοσιακή τέχνη, ἀλλά γίνεται μιά προσπάθεια ὥστε μέ τή δύναμη τῆς ἴδιας τῆς τέχνης νά ἀπορροφηθεῖ ἡ ἄρνηση τῆς τέχνης. Τά στοιχεῖα τῆς παραδοσιακῆς τέχνης πού δέν μποροῦν πιά νά σταθοῦν κοινωνικά δέν χάνουν γι' αὐτό καί ὅλη τήν ἀλήθεια τους. Βουλιάζουν μέσα σέ ἕνα ἱστορικό πέτρωμα, ἕνα στρώμα πού μόνο

μέσω τῆς ἄρνησης εἶναι πιά προσιτό στή ζωντανή συνείδηση· χωρίς αὐτή τήν ἄρνηση δέν θά ὑπῆρχε ὅμως καμμιά τέχνη· εἶναι ἡ βουβή χειρονομία πού δείχνει τί εἶναι ὠραῖο χωρίς νά κάνει αὐστηρή διάκριση ἀνάμεσα στή φύση καί τό ἔργο. Αὐτό τό στοιχεῖο εἶναι τό ἀντίθετο τῆς διάλυσης, στήν ὁποία συνίσταται σήμε-
ρα ἡ ἀλήθεια τῆς τέχνης, ἀλλά ἐπιβιώνει ἀναγνωρίζοντας ὡς μορφοποιός δύναμη τήν ἐξουσία ἐκείνου μέ τό ὁποῖο καλεῖται νά ἀναμετρηθεῖ. Αὐτή ἡ ἰδέα κάνει τήν τέχνη νά μοιάζει μέ τήν εἰρήνη. Χωρίς τήν προοπτική τῆς εἰρήνης ἡ τέχνη θά ἦταν τόσο ἀναληθής ὅσο καί ὅταν θέλει νά παρουσιάσει τή συμφιλίωση ὡς ἤδη πραγματοποιημένη. Τό ὠραῖο στήν τέχνη εἶναι ἡ φαινομενικότητα τῆς ἀντικειμενικά ὑπαρκτῆς εἰρήνης. Πρός αὐτή κλίνει ἀκόμη καί ἡ καταπιεστική δύναμη τῆς μορφῆς, ὅταν ἐνώνει τά ἐχθρικά καί φυγόκεντρα ἐπιμέρους συστατικά στοιχεῖα.

Ὁ αἰσθητικός ρεαλισμός δέν εἶναι ἀναγκαία συνέπεια τοῦ φιλοσοφικοῦ ὕλισμοῦ. Ἡ τέχνη, ὡς μορφή γνώσης, ἐμπεριέχει ἀσφαλῶς μιά γνώση τῆς πραγματικότητας, καί κάθε πραγματικότητα εἶναι κοινωνική. Ἐτσι τό περιεχόμενο ἀλήθειας καί τό κοινωνικό περιεχόμενο εἶναι διαμεσολαβημένα, ἂν καί ὁ γνωστικός χαρακτήρας τῆς τέχνης, τό περιεχόμενο ἀλήθειας τῆς, ξεπερνᾷ τή γνώση τῆς πραγματικότητας, τοῦ ἐμπειρικά ὑπαρκτοῦ. Κοινωνική γνώση γίνεται ὅταν συλλαμβάνει τήν οὐσία, ὄχι ὅταν μιλάει γι' αὐτή, τήν εἰκονογραφεῖ ἢ μέ ὅποιονδήποτε τρόπο τή μιμεῖται. Μέ τήν ἴδια τῆς τήν ὑφή κάνει τήν οὐσία νά φανερωθεῖ χωρίς νά γίνει αἰσθητό φαινόμενο. Ἡ ἐπιστημολογική κριτική τοῦ ἰδεαλισμοῦ, πού δίνει ἓνα στοιχεῖο ὑπεροχῆς στό ἀντικείμενο, δέν μπορεῖ νά ἐφαρμοσθεῖ στήν τέχνη. Τό ἀντικείμενο στήν τέχνη εἶναι κάτι ἀπολύτως διαφορετικό ἀπό τό ἀντικείμενο στήν ἐμπειρική πραγματικότητα. Ἀντικείμενο τῆς τέχνης εἶναι τό παραχθέν μὶορφωμα, τό ὁποῖο περιέχει τά στοιχεῖα τῆς ἐμπειρικῆς πραγματικότητας, ἀλλά ταυτόχρονα τά μεταθέτει, τά διαλύει καί τά ἀνασυνθέτει σύμφωνα μέ τόν δικό του νόμο. Μόνο μέ ἓναν τέτοιο μετασχηματισμό, ὄχι μέ μιά φωτογραφία, ἡ ὁποία ἔτσι καί ἀλλιῶς τά νοθεύει, δίνει ἡ τέχνη στήν ἐμπειρική πραγματικότητα αὐτό πού τῆς ἀνήκει, τό φανέρωμα (τά ἐπιφάνεια) τῆς κρυφῆς τῆς οὐσίας μαζί μέ τόν τρόπο πού τῆς ἀξίζει, αὐτόν πού προκαλεῖ ἡ ἴδια ἡ οὐσία, ἡ ὁποία ἀποκαλύπτει τήν ἀπαίσιαν ὄψη τῆς. Ἡ πρωτοκαθεδρία τοῦ ἀντικειμένου διατηρεῖται

μόνον όταν ή τέχνη έχει τόν χαρακτήρα τής μή συνειδητής ιστοριογραφίας, όταν θυμίζει τό ήττημένο, τό άπωθημένο, ίσως τό έφικτό. Η πρωτοκαθεδρία του άντικειμένου, ως δυνητική έλευθερία του ύπαρκτου από τήν κυριαρχία, φανερώνεται στήν τέχνη ως έλευθερία της από τά άντικείμενα. Άν ή δουλειά της είναι νά συλλάβει τό ουσιώδες περιεχόμενό της μέσα στό Άλλο της, αυτό τό Άλλο μόνο στό έγγενές πλαίσió της μπορεί νά τό βρει· δέν είναι δυνατόν νά τής μεταδοθεί από έξω. Η τέχνη άρνεϊται τήν άρνητικότητα πού αντιπροσωπεύει ή πρωτοκαθεδρία του άντικειμένου, τόν άσυμφιλίωτο καί έτερόνομο χαρακτήρα του, τόν όποιο αποκαλύπτει μέσα από τή φαινομενική συμφιλίωση τών μορφωμάτων της.

Ένα έπιχείρημα του διαλεκτικού ύλισμου^{93ε} φαίνεται μέ τήν πρώτη ματιά άρκετά πειστικό. Σύμφωνα μέ αυτό ή ριζοσπαστική νεωτερικότητα εκπροσωπεί τή σκοπιά του σολιψισμού, μιās μονάδας κλειστής καί στενοκέφαλης πού αποκλείει τή διυποκειμενικότητα. Ο εκπραγματισμένος καταμερισμός τής έργασίας έχει καταληφθεί από τυφλή μανία. Καί αυτό χλευάζει τήν άνθρωπιά πού θά έπρεπε νά πραγματοποιηθεί. Ο ίδιος ό σολιψισμός ώστόσο, όπως έδειξε ή ύλιστική κριτική καί, πρίν από αυτή, ή μεγάλη φιλοσοφία, είναι άυταπάτη, μιá ψευδαίσθηση άμεσότητας του είναι δι' έαυτό, πού στήν ιδεολογική του τύφλωση δέν παραδέχεται τίς ίδιες του τίς διαμεσολαβήσεις. Από όλα αυτά είναι αλήθεια ότι ή θεωρία, μέ τήν κατανόηση τής καθολικής κοινωνικής διαμεσολάβησης, ύπερβαίνει καί άκυρώνει τόν σολιψισμό. Παραταύτα ή τέχνη, μιá μίμηση πού απέκτησε αὐτοσυνείδηση, συνδέεται στενά μέ τήν παρόρμηση, τήν άμεσότητα τής έμπειρίας· διαφορετικά δέν θά μπορούσε νά διακριθεί από τήν έπιστήμη καί στήν καλύτερη περίπτωση θά ήταν απλώς μιá πρώτη δόση, μιá προσέγγιση, κατά κανόνα μόνον ένα κοινωνικό ρεπορτάζ. Συλλογικοί τρόποι παραγωγής σέ πολύ μικρές ομάδες είναι σήμερα όπωσδήποτε νοητοί, σέ πολλά μέσα έκφρασης ήδη άπαραίτητοι. Σέ όλες τίς ύφιστάμενες κοινωνίες ή έμπειρία διαδραματίζεται στίς μονάδες. Επειδή ή άτομοποίηση, μαζί μέ τόν πόνο πού συνεπάγεται για τό άτομο, είναι κοινωνικός νόμος, τήν κοινωνία μπορεί νά τήν έμπειραθεί μόνο τό άτομο. Η θεμελίωση ενός άμεσου συλλογικού ύποκειμένου θά ήταν λαθραία καί έτσι τό έργο τέχνης θά καταδικαζόταν νά είναι άναληθές, επειδή θά του στερούσε τή μοναδική δυνατότητα έμπειρίας πού είναι

σήμερα ανοιχτή. Ἄν ἡ τέχνη θελήσει νά κάνει διορθωτικές κινήσεις, ὁρμώμενη ἀπό τή θεωρητική ἀντίληψη ὅτι ἡ ἴδια εἶναι διαμεσολαβημένη, καί ἐγκαταλείπει τόν μοναδολογικό της χαρακτήρα, ὁ ὁποῖος ἔχει ἀποδειχθεῖ κοινωνική αὐταπάτη, αὕτη ἡ θεωρητική ἀλήθεια θά παραμείνει ἐξωτερική πρὸς τήν ἴδια τήν τέχνη καί κατὰ συνέπεια θά μετατραπῇ σέ ἀναλήθεια: τό ἔργο τέχνης θά εἶναι ἐτερόνομο καί θά θυσιάσει τήν ἐγγενῆ του βεβαιότητα. Σύμφωνα μέ τήν ἴδια τήν Κριτική Θεωρία ἡ κοινωνική συνείδηση ἀπό μόνη της δέν ὁδηγεῖ πραγματικά πέρα ἀπό τήν κοινωνικά προκαθορισμένη, ἀντικειμενική δομή· τό ἴδιο ἰσχύει ἀσφαλῶς γιά τό ἔργο τέχνης, πού ἀπό τίς προϋποθέσεις του εἶναι καί αὐτό ἓνα μέρος τῆς κοινωνικῆς πραγματικότητας. Τήν ἱκανότητα πού ὁ διαλεκτικός ὕλισμός, κατὰ μὴ ὕλιστικό τρόπο, ἀποδίδει στό ἔργο τέχνης καί ἀπαιτεῖ ἀπό αὐτό, μπορεῖ τό ἔργο τέχνης νά τήν ἀποκτήσῃ τό πολύ ὅταν μέσα στή μοναδολογικά κλειστή δομή του ὁδηγήσῃ τήν ἀντικειμενικά προκαθορισμένη κατάστασή του σέ τέτοιο σημεῖο ὥστε νά μετατραπῇ σέ κριτική αὐτῆς τῆς κατάστασης. Τό πραγματικό κατῶφλι μεταξύ τῆς τέχνης καί τῆς ἐξωκαλλιτεχνικῆς γνώσης εἶναι ἴσως ὅτι ἡ δεύτερη δέν μπορεῖ νά σκεφθεῖ πέρα ἀπό τόν ἑαυτό της χωρίς νά αὐτοκαταργηθεῖ, ἐνῶ ἡ τέχνη δέν παράγει κάτι βάσιμο χωρίς νά τό γεμίζει ἀπό μόνη της μέ ὅ,τι ἀνταποκρίνεται στήν ἱστορική της θέση. Ἡ διαίσθηση τῶν ἱστορικῶν της δυνατοτήτων εἶναι οὐσιαστικό γνῶρισμα τῆς καλλιτεχνικῆς συμπεριφορᾶς. Αὐτό σημαίνει στήν τέχνη ὁ ὅρος οὐσιώδης. Ἄν ἡ τέχνη, προσβλέποντας σέ μιά θεωρητικά ἀνώτερη κοινωνική ἀλήθεια, θελήσῃ κάτι περισσότερο ἀπό τήν προσιτή ἐμπειρία πού ἔχει νά διαμορφώσει αἰσθητικά, θά καταλήξῃ σέ κάτι λιγότερο, καί ἡ ἀντικειμενική ἀλήθεια, τό κριτήριο τῶν ἀνώτερων ἐπιδιώξεων της, θά γίνῃ πλασματική. Ἡ κοινωνική ἀλήθεια μπαλῶνει τό ρῆγμα μεταξύ ὑποκειμένου καί ἀντικειμένου. Τόσο ψεύτικη εἶναι ἡ συμφιλίωσή τους μέσω τοῦ στημένου ρεαλισμοῦ, πού ἀκόμη καί οἱ πιό οὐτοπικές φαντασιώσεις γιά μιά μελλοντική τέχνη δέν θά μπορούσαν νά συλλάβουν μιά τέχνη πού θά ἦταν πάλι ρεαλιστική χωρίς νά ξαναπαραδοθεῖ στήν ἀνελευθερία. Γιαυτό λοιπόν ἡ τέχνη κατέχει τό ἄλλο της ὅταν ἐμμένει στό ἐσωτερικό της πλαίσιο, διότι αὐτό εἶναι ἤδη κοινωνικά διαμεσολαβημένο, ὅπως ἀκριβῶς καί τό ὑποκείμενο. Ἡ τέχνη πρέπει νά δώσει φωνή στό λανθάνον κοινωνικό της περιεχόμενο: πρέπει νά συγ-

κεντρωθεῖ στὸν ἑαυτό της γιὰ νὰ πάει πέρα ἀπὸ τὸν ἑαυτό της. Ἀσκεῖ κριτική στὸν σολιψισμό καθὼς ἡ διαδικασία της στηρίζεται στὴ δύναμή της νὰ αὐτοαπεμπολεῖται, στὴν ἱκανότητά της νὰ ἀντικειμενοποιεῖται. Ἡ μορφή της τῆς ἐπιτρέπει νὰ ξεπερνᾷ τὰ στενὰ ὅρια τοῦ ὑποκειμένου. Ἄν ἐπιχειρήσει νὰ καταπνίξει τὸν πόνο τῆς στενότητάς της μὲ μιὰ πράξη τῆς βούλησης, θὰ καταντήσῃ παιδαριώδης, καθὼς θὰ κάνει τὴν ἀνάγκη ἀρετὴ, θὰ θελήσῃ νὰ παρουσιάσῃ τὴν ἑτερονομία ὡς ἠθικὴ-κοινωνικὴ ἀξία. Σέ αὐτὰ θὰ μποροῦσε νὰ ἀντιτείνει κανεὶς ὅτι καὶ οἱ λαϊκὲς δημοκρατίες ὅλων τῶν εἰδῶν ἔχουν ἀκόμη ἀνταγωνιστικὲς σχέσεις μεταξὺ τους καὶ αὐτὸ δὲν ἐπιτρέπει στὴν τέχνη ἄλλη σκοπιὰ ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀλλοτριωμένη, ἐνῶ μπορεῖ νὰ ἐλπίζει κανεὶς ὅτι μιὰ μὴ ἀλλοτριωμένη σκοπιὰ θὰ ἦταν δυνατὴ σὲ μιὰ κοινωνία πραγματωμένου ἀνθρωπισμοῦ, ὁ ὁποῖος στὴ μακαριότητά του δὲν θὰ χρειαζόταν πλέον τὴ μοντέρνα τέχνη καὶ θὰ μποροῦσε νὰ αἰσθάνεται πάλι ἄνετα μὲ τὴν παραδοσιακὴ. Ἀλλὰ μιὰ τέτοια παραδοχὴ δὲν διαφέρει τόσο πολὺ ἀπὸ τὸ δόγμα τοῦ ξεπερασμένου ἀτομισμοῦ ὅσο θὰ νόμιζε κανεὶς κατ' ἀρχάς. Στὴ βάση ἐνὸς τέτοιου ἐπιχειρήματος βρίσκεται, ἐντελῶς χονδρικὰ, τὸ μικροαστικὸ στερεότυπο ὅτι ἡ μοντέρνα τέχνη εἶναι τόσο ἄσχημη ὅσο καὶ ὁ κόσμος στὸν ὁποῖο δημιουργήθηκε· ὅτι αὐτὸς ὁ κόσμος δὲν ἀξίζει τίποτε καλύτερο, ἀλλὰ τὰ πράγματα δὲν εἶναι δυνατόν νὰ μείνουν γιὰ πάντα ἔτσι. Στὴν πραγματικότητα ἐδῶ δὲν ὑπάρχει τίποτε πού θὰ ἔπρεπε νὰ ξεπεραστεῖ ὑπὸ αὐτὴ τὴν ἔννοια· τὸ ἐπιχείρημα εἶναι αὐταπόδεικτα ἐσφαλμένο. Δὲν ὑπάρχει καμμιά ἀμφιβολία ὅτι οἱ ἀνταγωνιστικὲς συνθῆκες, αὐτὸ πού ὁ νεαρός Marx ἀποκαλοῦσε ἀλλοτριώση καὶ αὐτοαλλοτριώση, ἔπαιξαν ἕναν σημαντικὸ γενεσιουργὸ ρόλο στὴν ἀνάπτυξη τῆς νεώτερης τέχνης. Ἀλλὰ αὐτὴ ἡ τέχνη δὲν ἀπεικόνιζε τίς ἀνταγωνιστικὲς συνθῆκες, δὲν ἦταν μιὰ ἀναπαραγωγὴ τους. Μὲ τὴν καταγγελία αὐτῶν τῶν συνθηκῶν, μὲ τὴ μετουσίωσή τους στὴν εἰκόνα, ἔγιναν τὸ Ἄλλο τους καὶ τόσο ἐλεύθερες ὅσο δὲν ἐπιτρέπεται νὰ εἶναι οἱ ἄνθρωποι ὑπὸ αὐτὲς τίς συνθῆκες. Μιὰ εἰρηνευμένη κοινωνία θὰ μποροῦσε ἴσως νὰ οἰκειωθεῖ πάλι τὴν τέχνη τοῦ παρελθόντος, πού σήμερα ἔχει γίνῃ τὸ ἰδεολογικὸ συμπλήρωμα τῆς μὴ εἰρηνευμένης· ἂν ὅμως ἡ ἀναγεννημένη τέχνη ἐπέστρεφε στὴν ἡσυχία καὶ τάξη, στὴν καταφατικὴ ἀπεικόνιση καὶ ἁρμονία, τότε θὰ θυσίαζε τὴν ἐλευθερία της. Ἀλλὰ δὲν ἀρμόζει νὰ φαντασθεῖ καὶ νὰ περιγράψῃ

κανείς τή μορφή τῆς τέχνης σέ μιά ἀλλαγμένη κοινωνία. Θά εἶναι ἴσως κάτι διαφορετικό τόσο ἀπό τήν τέχνη τοῦ παρελθόντος ὅσο καί ἀπό τή σημερινή, ἀλλά αὐτό πού θά εὐχόταν κανείς περισσότερο εἶναι νά ἐξαφανισθεῖ ἐντελῶς ἡ τέχνη, ἂν καί ὅταν ἔλθουν καλύτερες μέρες, παρὰ νά ξεχάσει τά βάσανα τῶν ἀνθρώπων, πού εἶναι ἡ ἔκφρασή της καί ἡ οὐσία τῆς αἰσθητικῆς μορφῆς της. Αὐτά εἶναι τό ἀνθρώπινο περιεχόμενό της, πού ἡ ἀνελευθερία τό νοθεύει δίνοντάς του θετικό χαρακτήρα. Ἄν ἡ μελλοντική τέχνη γίνει πάλι θετική σύμφωνα μέ τήν ἐπιθυμία τῶν ἀνθρώπων, θά ἦταν δικαιολογημένη ἡ ἔντονη ὑποψία ὅτι ἡ ἀρνητικότητα τῆς κοινωνίας δέν ἔχει ἀρθεῖ. Αὕτη ἡ ὑποψία εἶναι συνεχῶς δικαιολογημένη, ὁ κίνδυνος ὑποτροπῆς εἶναι μόνιμος, καί ἡ ἐλευθερία, πού θά ἦταν ὄντως ἡ ἀπαλλαγή ἀπό τήν ἀρχή τῆς ιδιοκτησίας, δέν εἶναι ἓνα κτῆμα πού μπορεῖ κανείς νά τό κατέχει. Τί θά ἦταν ὅμως ἡ τέχνη ὡς ἱστοριογραφία ἂν ἀπάλειφε ἀπό τή μνήμη τόν συσσωρευμένο πόνο, τήν ἀνθρώπινη δυστυχία;

Παραλειπόμενα

Ἡ φιλοσοφία ἔχει ὑποβιβασθεῖ ἀπό τόν ἀκαδημαϊκό καταμερισμό τῆς ἐργασίας σέ ἀπλό κλάδο καί ἡ αἰσθητική τήν καλεῖ νά πληρώσει τόν λογαριασμό. Ἀπαιτεῖ ἀπό τή φιλοσοφία αὐτό πού ἔχει παραλείψει: νά βγάξει τά φαινόμενα ἀπό τήν ἀπλή τους ὑπαρξη καί νά τά ἀναγκάζει νά αὐτοστοχασθοῦν· ἡ φιλοσοφία πρέπει νά εἶναι ὁ στοχασμός τῶν πραγμάτων πού ἔχουν ἀπολιθωθεῖ στίς ἐπιστῆμες καί ὄχι μιὰ χωριστή ἐπιστήμη πέρα ἀπό αὐτές. Ἔτσι ἡ αἰσθητική ὑπακούει σέ αὐτό πού κατ' ἀρχάς θέλει ἄμεσα τό ἴδιο τό ἀντικείμενό της, ὅπως καί κάθε γνωστικό ἀντικείμενο. Κάθε ἔργο τέχνης χρειάζεται γιά τήν πλήρη κατανόησή του τή θεωρητική σκέψη καί κατά συνέπεια τή φιλοσοφία, πού δέν εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπό τή σκέψη πού δέν δέχεται τροχοπέδη. Κατανόηση καί κριτική εἶναι ἓνα καί τό αὐτό· ἡ ἱκανότητα κατανόησης, δηλαδή συνειδητοποίησης τῆς πνευματικῆς οὐσίας τοῦ κατανοούμενου, εἶναι ἐκείνη πού ἐπιτρέπει τή διάκριση μεταξύ ἀληθοῦς καί ψευδοῦς, ὅσο καί ἂν αὐτή ἡ διάκριση εἶναι ἀναγκασμένη νά ἀποκλίνει ἀπό τίς μεθόδους τῆς κοινῆς λογικῆς. Ἡ τέχνη, ὑπό τήν ἐμφαντική ἔννοια, εἶναι γνώση, ὄχι ὅμως γνώση ἀντικειμένων. Ἐνα ἔργο τέχνης τό κατανοεῖ μόνον ὁποῖος τό κατανοεῖ ὡς μορφή ἔκφρασης τῆς ἀλήθειας, κάτι πού ἀφορᾷ ἀναπόφευκτα καί τή σχέση πρὸς τήν ἀναλήθεια, τόσο ἐκείνη τοῦ ἴδιου τοῦ ἔργου ὅσο καί τήν ἀναλήθεια τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου· κάθε ἄλλη κρίση γιά ἔργα τέχνης θά παρέμενε τυχαία. Ἔτσι τά ἔργα τέχνης ἀπαιτοῦν ἀπό τόν κρίνοντα νά τά δεῖ σέ ἀρμόζουσα σχέση πρὸς τόν ἑαυτό τους. Ζητοῦν αὐτό πού κάποτε ἤθελε νά προσφέρει ἡ φιλοσοφία τῆς τέχνης καί δέν μπορεῖ πιά νά τό πραγματοποιήσει μέ τήν παραδοσιακή της μορφή καί νά ἀναλάβει τήν εὐθύνη μπροστά στή σημερινή συνείδηση καί τά σημερινά ἔργα.

Μιά αξιολογικά ουδέτερη αισθητική είναι άνοησία. Όπως γνώριζε ασφαλώς και ο Brecht, κατανόηση έργων τέχνης σημαίνει συνειδητοποίηση του στοιχείου της λογικότητάς τους και του αντιθέτου της, των ασυνεχειών τους και της σημασίας τους. Κανένας δέν θά μπορούσε νά κατανοήσει τούς *Άρχιτραγουδιστές της Νυρεμβέργης* αν δέν αντιλαμβανόταν τό στοιχείο πού κατάγγειλε ο Nietzsche, τό γεγονός ότι σέ αυτό τό έργο παίζεται ναρκισσιστικά ή θετικότητα, δηλαδή τό στοιχείο της αναλήθειας. Ο χωρισμός της κατανόησης από την αξιολόγηση είναι ένα επιστημονικό κατασκεύασμα· χωρίς αξιολόγηση δέν κατανοεί κανείς αισθητικά τίποτε, και αντίστροφα. Ο λόγος περί άξιων είναι πιο θεμιτός στην τέχνη από όπουδήποτε άλλου. Κάθε έργο λέει, όπως ένας μίμος: δέν είμαι καλός; Και ή απάντηση έρχεται από μία συμπεριφορά πού άξιολογεϊ.

Ένώ ή απόπειρα συγκρότησης μιās αισθητικής σήμερα προϋποθέτει τή δεσμευτική κριτική των γενικών αρχών και κανόνων της, ή ίδια πρέπει όπωςδήποτε νά έμμένει στην περιοχή ισχύος του γενικού. Δέν είναι δική της δουλειά νά καταργήσει αυτή την αντίφαση. Πρέπει νά τήν αναλάβει και νά στοχασθεί πάνω σέ αυτή, ακολουθώντας τις θεωρητικές ανάγκες πού εκφράζει κατηγορηματικά ή τέχνη στην εποχή του αυτοστοχασμού της. Άλλά ή ανάγκη για μία τέτοια γενικότητα δέν νομιμοποιεί μία θετική διδασκαλία περί σταθερών παραμέτρων. Στόν κατ' ανάγκη γενικό όρισμό συνοψίζονται τά αποτελέσματα της ιστορικής διαδικασίας, κατά παραλλαγή μιās αριστοτελικής διατύπωσης: αυτό πού ήταν ή τέχνη.⁹³ Τά γενικά γνωρίσματα της τέχνης είναι τά χαρακτηριστικά αυτού πού έγινε ή τέχνη, της μορφής πού έλαβε στην εξέλιξή της. Η σημερινή ιστορική κατάσταση, μέσα στην άμφιβολία της για τόν λόγο ύπαρξης της τέχνης γενικά, στρέφεται προς τά πίσω και ψηλαφεί για νά βρεί τόν όρισμό της τέχνης, ή όποία αναδρομικά απαρτίζει ένα είδος ένότητας. Αυτή ή ένότητα δέν είναι άφηρημένη, αλλά αντιπροσωπεύει τήν εξέλιξη της τέχνης προς τήν ίδια της τήν έννοια. Γιαυτό ή θεωρία προϋποθέτει παντού συγκεκριμένες αναλύσεις ως όρο της δικής της ύπαρξης, όχι ως τεκμήριο ή παράδειγμα. Τήν ανάγκη για τήν ιστορική στροφή προς τό γενικό είχε αισθανθεί ήδη ο Benjamin, στή θεωρία για τήν αναπαραγωγή του έργου τέχνης.⁹⁴ Ο

στοχαστής πού καλλιέργησε στό ἔπακρο τή συγκέντρωση τοῦ φιλοσοφικοῦ στοχασμοῦ σέ συγκεκριμένα ἔργα τέχνης.

Ἡ αἰσθητική εἶναι ὁ στοχασμός πάνω στήν αἰσθητική ἐμπειρία πού δέν ἀμβλύνει τόν ἐμφαντικά θεωρητικό της χαρακτήρα. Γιά νά ἀνταποκριθεῖ κανεῖς μεθοδολογικά σέ αὐτό τό αἶτημα, πρέπει νά εἰσαγάγει ἐν εἴδει μοντέλου μιά ἐννοιολογική δυναμική στίς παραδοσιακές κατηγορίες, ἡ ὁποία θά τίς φέρει ἀντιμέτωπες μέ τήν καλλιτεχνική ἐμπειρία. Ἀλλά δέν ἐπιτρέπεται νά κατασκευασθεῖ ἓνα συνεχές ἀνάμεσα σέ αὐτούς τούς δύο πόλους. Ἡ θεωρία εἶναι ἓνα ἀφηρημένο μέσον σύλληψης καί αὐτό δέν πρέπει νά συγκαλυφθεῖ μέ διευκρινιστικά παραδείγματα. Μερικές φορές ὅμως, ὅπως ἄλλοτε στή *Φαινομενολογία τοῦ πνεύματος* τοῦ Hegel, μπορεῖ νά ἀνάβει ἀπότομα μιά σπίθα ἀνάμεσα στόν συγκεκριμένο χαρακτήρα τῆς πνευματικῆς ἐμπειρίας καί τό μέσον τῆς γενικῆς ἔννοιας, ἔτσι ὥστε τό συγκεκριμένο νά μὴν εἶναι ἓνα διευκρινιστικό παράδειγμα, ἀλλά τό ἴδιο τό πράγμα, περικυκλωμένο ἀπό τόν ἀφηρημένο στοχασμό, ἐνῶ θά μποροῦσε νά βρεθεῖ καί ἡ ὀνομασία του. Ἡ σκέψη πρέπει νά ξεκινᾷ ἀπό τή μεριά τῆς παραγωγῆς, ἀπό τά ἀντικειμενικά προβλήματα καί τά ζητούμενα, ὅπως τά ἐμφανίζουν τά προϊόντα τῆς τέχνης. Ἡ προτεραιότητα τῆς σφαίρας τῆς παραγωγῆς ταυτίζεται μέ τήν προτεραιότητα τῆς οὐσίας τῶν ἔργων τέχνης ὡς προϊόντων κοινωνικῆς ἐργασίας σέ σύγκριση μέ τόν τυχαῖο χαρακτήρα τῆς ὑποκειμενικῆς τους γένεσης. Ἡ συσχέτιση μέ τίς παραδοσιακές κατηγορίες εἶναι ὅμως ἀναπόφευκτη, διότι μόνον ὁ στοχασμός αὐτῶν τῶν κατηγοριῶν ἐπιτρέπει τήν προσκόμιση τῆς καλλιτεχνικῆς ἐμπειρίας στή θεωρία. Μέ τήν ἀλλαγὴ τῶν κατηγοριῶν, τήν ὁποία ἐκφράζει καί προκαλεῖ αὐτός ὁ στοχασμός, ἡ ἱστορική ἐμπειρία εἰσχωρεῖ στή θεωρία. Μέ τήν ἱστορική διαλεκτική πού ἀπελευθερώνει ἡ σκέψη στίς παραδοσιακές κατηγορίες, οἱ ἴδιες χάνουν τόν ἀφηρημένο τους χαρακτήρα, ὑπό τήν κακὴ ἔννοια τοῦ ὅρου, χωρίς νά θυσιάζουν ὅμως τή γενικότητά τους, πού εἶναι συμφυῆς στή σκέψη: ἡ αἰσθητική στοχεύει στή συγκεκριμένη γενικότητα. Ἀκόμη καί ἡ πιό ἰδιοφυῆς ἀνάλυση ἐπιμέρους ἔργων δέν συνιστᾷ ἤδη αἰσθητική· αὐτό τήν κάνει καί κατώτερη καί ἀνώτερη ἀπὸ τή λεγόμενη ἐπιστήμη τῆς τέχνης. Ὅμως ἡ καλλιτεχνική ἐμπειρία τοῦ παρόντος νομιμοποιεῖ τήν ἀναδρομὴ

στis παραδοσιακές κατηγορίες, οι οποίες δέν εξαφανίζονται από τη σημερινή παραγωγή, αλλά ακόμη και στην άρνησή τους επανέρχονται. Η εμπειρία καταλήγει στην αισθητική, ή οποία προσδίδει συνέπεια και συνείδηση σέ αυτά που στά έργα τέχνης είναι ανακαταμένα και ασυνεπή και στό μεμονωμένο έργο τέχνης είναι ανεπαρκή. Από αυτή την άποψη πραγματεύεται «ιδέες» και ή μή ιδεαλιστική αισθητική.

Η ποιοτική διαφορά μεταξύ τέχνης και επιστήμης δέν επιτρέπει στην επιστήμη νά εμφανίζεται ως αυτόνομο όργανο για τη γνώση της τέχνης. Οι κατηγορίες μέ τίς οποίες την προσεγγίζει είναι τόσο ασύμμετρες πρós τίς ένδοκαλλιτεχνικές, που ή προβολή των δευτερων πάνω σέ επιστημονικές έννοιες εξαφανίζει άμέσως αυτό που έπρεπε νά εξηγήσει. Η αυξανόμενη σημασία της τεχνολογίας στά έργα τέχνης δέν πρέπει νά μάς παρασύρει ώστε νά τά υπαγάγουμε σέ εκείνον τον τύπο του Λόγου που παρήγαγε την τεχνολογία και εξακολουθεί νά τη διέπει.

Από την έννοια του κλασσικού έπιζει ή ιδέα των έργων τέχνης ως αντικειμενικών μορφωμάτων διαμεσολαβημένων από την υποκειμενικότητα. Διαφορετικά ή τέχνη θά ήταν όντως μία από τίς πολλές ασχολίες για νά περνάει ή ώρα, και μάλιστα χωρίς ενδιαφέρον για τους άλλους, ίσως δέ και ιστορικά όπισθοδρομική. Δέν θά ξεπερνούσε τό επίπεδο ενός υποκατάστατου σέ μία κοινωνία που δέν αναλώνει πιά τίς δυνάμεις της για βιοποριστικούς σκοπούς, ένω και ή άμεση ίκανοποίηση των όρμών υπόκειται σέ περιορισμούς. Σέ αυτό αντιτίθεται ή τέχνη διαμαρτυρόμενη επίμονα έναντίον εκείνου του θετικισμού που θέλει νά την υποτάξει στό οικουμενικό είναι δι' άλλο, σέ μία λειτουργική έξάρτηση. Δέν θά ισχυριζόταν κανείς ότι ή τέχνη, ένταγμένη στό πλέγμα της κοινωνικής τύφλωσης, ως μέρος της κυρίαρχης ιδεολογίας, δέν θά μπορούσε παραταύτα νά είναι αυτό που δέν θέλει νά παραδεχθεί. Αλλά ή ύπαρξή της δέν συμβιβάζεται μέ την έξουσία, που θά ήθελε νά την ταπεινώσει, νά σπάσει την αντίστασή της. Αυτό που μιλάει μέσα από τά σημαντικά έργα αντιτίθεται στίς ολοκληρωτικές αξιώσεις του υποκειμενικού Λόγου, την αναλήθεια του οποίου αποκαλύπτει ή αντικειμενικότητα των έργων τέχνης. Χωρίς την ένυπαρκτη

ἀξίωση ἀντικειμενικότητας ἡ τέχνη θά ἦταν ἀπλῶς ἓνα λιγότερο ἢ περισσότερο ὀργανωμένο σύστημα ἐρεθισμάτων, στό ὁποῖο θά ἀντιστοιχοῦσαν ἀντιδράσεις τίς ὁποῖες ἡ τέχνη ἀπό μόνη της, αὐτιστικά καί δογματικά, θά ἀπέδιδε σέ αὐτό τό σύστημα καί ὄχι σέ ἐκείνους στούς ὁποίους θά ἐπενεργοῦσε. Ἔτσι θά ἐξαφανίζονταν ἡ διαφορά τοῦ ἔργου τέχνης ἀπό τά ἀπλά αἰσθητήρια ἐρεθίσματα καί τίς ιδιότητές τους, θά γινόταν ἓνα μέρος τοῦ ἐμπειρικοῦ κόσμου, μέ μιᾶ ἀμερικανική ἔκφραση: a battery of tests (μιᾶ συστοιχία δοκιμασιῶν), καί τίς καλύτερες ἐξηγήσεις γιά τήν τέχνη θά ἔδινε ὁ program analyzer (ἀναλυτής προγραμμάτων) ἢ οἱ σφυγμομετρήσεις γιά τήν ἐκάστοτε μέση ἀντίδραση σέ ἔργα τέχνης ἢ σέ εἶδη τέχνης. Ἀλλά ὁ θετικισμός, ἴσως ἀπό σεβασμό πρὸς τοὺς καθιερωμένους κλάδους τῆς πολιτιστικῆς ζωῆς, φαίνεται ὅτι σπάνια φθάνει σέ τόσο ἀκραῖες ἐφαρμογές, ἂν καί θά ἦταν συνεπεῖς πρὸς τή λογική τῶν μεθόδων του. Ὅταν, ὡς γνωσιολογία, ἀμφισβητεῖ κάθε ἀντικειμενικό νόημα καί θεωρεῖ ὅτι κάθε σκέψη πού δέν μπορεῖ νά ἀναχθεῖ σέ προτάσεις πρωτοκόλλου ἀνήκει στήν τέχνη, τότε, χωρίς νά τό ὁμολογεῖ, ἀρνεῖται ἐξαρχῆς τήν τέχνη, τήν ὁποία παίρνει τόσο λίγο σοβαρά ὅσο καί ὁ κουρασμένος ἐπιχειρηματίας πού τή βάζει νά τοῦ κάνει μασάζ· ἂν ἡ τέχνη ἀνταποκρινόταν στά θετικιστικά κριτήρια, αὐτός θά ἦταν τό ὑπερβατικό της ὑποκείμενο. Ἡ ἔννοια τῆς τέχνης στήν ὁποία θά ἤθελε νά καταλήξει ὁ θετικισμός συμπίπτει μέ τήν πολιτιστική βιομηχανία, ἡ ὁποία πραγματικά ὀργανώνει τά προϊόντα της σάν ἐκεῖνα τά συστήματα ἐρεθισμάτων πού ἡ θεωρία τῆς ὑποκειμενικῆς προβολῆς παρουσιάζει ὡς τέχνη. Τό ἐπιχείρημα τοῦ Hegel κατὰ τῆς ὑποκειμενικῆς αἰσθητικῆς, ἡ ὁποία βασίζεται στήν αἴσθηση ἐκείνων πού προσλαμβάνουν τά ἔργα τέχνης, ἦταν ὅτι στηρίζεται σέ κάτι τυχαῖο. Ἀλλά τά πράγματα ἔχουν ἀλλάξει. Τό στοιχεῖο τῆς ὑποκειμενικῆς ἐπίδρασης δέν εἶναι πλέον τυχαῖο, ἀλλά ὑπολογίζεται ἀπό τήν πολιτιστική βιομηχανία καί ὁ στατιστικός μέσος ὅρος εἶναι γενικός νόμος. Ἔχει γίνει ἀντικειμενικό πνεῦμα. Αὐτό ὅμως δέν μετριάζει τήν κριτική τοῦ Hegel. Ἡ καθολικότητα τοῦ σημερινοῦ ὕφους εἶναι ἡ ἀρνητική ἀμεσότητα, ἡ κατάλυση κάθε ἀξίωσης ἀλήθειας τοῦ ἔργου τέχνης καί ἡ διαρκῆς ἐξαπάτηση τῶν ἀποδεκτῶν μέ τήν ἐμπεριεχόμενη διαβεβαίωση ὅτι γι' αὐτούς γίνονται ὅλα αὐτά, μέ τά ὁποῖα ἡ συγκεντρωμένη οἰκονομική ἐξουσία ἀπλῶς τοὺς ξανα-

παίρνει τὰ χρήματα πού εἶχε ἐπενδύσει. Αὐτό κάνει τήν αἰσθητική νά στρέψει ἀκόμη πιό πολύ τήν προσοχή της στήν ἀντικειμενικότητα τῆς τέχνης, κάτι πού ἰσχύει καί γιά τήν κοινωνιολογία, ἐφόσον, ὡς κλάδος πού ἀσχολεῖται μέ τή δῆθεν ἐπικοινωνία, προσφέρει βοηθητικές ὑπηρεσίες στήν ὑποκειμενική αἰσθητική. Στήν πρακτική ἐρευνα μερικοί θετικιστές, λόγου χάρη ἐκεῖνοι πού χρησιμοποιοῦν τό τέστ τοῦ Mugtay, ἀπορρίπτουν ἤδη κάθε ἀνάλυση τοῦ ἀντικειμενικοῦ περιεχομένου πού ἐκφράζουν οἱ εἰκόνες τοῦ τέστ, ἐπειδή ἐξαρτᾶται πάρα πολύ ἀπό τόν παρατηρητή καί δέν μπορεῖ νά γίνει ἀποδεκτή ἀπό τήν ἐπιστήμη· μόνον αὐτό θά ἔπρεπε νά κάνουν μέ τὰ ἔργα τέχνης, τὰ ὁποῖα δέν σχεδιάσθηκαν γιά τούς ἀποδέκτες, ὅπως τό προαναφερόμενο τέστ, ἀλλά τούς φέρνουν ἀντιμέτωπους μέ τήν ἀντικειμενικότητα τῶν ἔργων. Οἱ θετικιστές τὰ παίζουν ὅμως στά δάχτυλα αὐτά τὰ πράγματα, ὅπως ὅταν πρέπει νά ἀπολογοῦνται, καί μποροῦν νά δηλώσουν ἀπλῶς ὅτι τὰ ἔργα τέχνης δέν εἶναι ἓνα ἄθροισμα ἐρεθισμάτων. Θά μπορούσαν νά τὰ ξεμπερδέψουν ὡς ἐκλογίκευση καί προβολή, κατάλληλη μόνο γιά τήν ἐξασφάλιση κοινωνικοῦ γοήτρου, ὅπως κάνουν μέ τήν τέχνη ἑκατομμύρια «μορφωμένων» μικροαστῶν. Ἡ, ἀκόμη πιό ριζικά, θά μπορούσαν νά ἀποκλείουν τήν ἀντικειμενικότητα τῆς τέχνης χαρακτηρίζοντάς την κατάλοιπο ἀνιμισμοῦ ὑποχρεωμένο νά ὑποκύψει στόν διαφωτισμό, ὅπως κάθε παλαιό κατάλοιπο. Ὅποιος δέν θέλει νά ξεπουλήσει τήν ἐμπειρία τῆς ἀντικειμενικότητας, νά ἀναγνωρίσει ὡς αὐθεντίες σέ ζητήματα τέχνης τούς ξένους πρὸς τήν τέχνη, πρέπει νά ἐμμένει στό πλαίσιο τοῦ ἴδιου τοῦ ἔργου καί σέ σχέση μέ αὐτό νά κρίνει τίς ὑποκειμενικές ἀντιδράσεις, ἐνῶ γιά τήν ἀντίληψη τῶν θετικιστῶν ἡ τέχνη καί τό πνευματικό της περιεχόμενο εἶναι ἀπλῶς ἓνας καθρέφτης αὐτῶν τῶν ἀντιδράσεων. Τό μόνο ἀληθινό στή θετικιστική προσέγγιση εἶναι ἡ κοινοτοπία ὅτι χωρίς τήν ἐμπειρία τῆς τέχνης ἡ ἴδια ἡ τέχνη εἶναι κάτι ἄγνωστο καί δέν μπορεῖ νά γίνει λόγος γι' αὐτή. Ἀλλά σέ αὐτή τήν ἐμπειρία ἐμπίπτει ἀκριβῶς ἡ διαφορά τήν ὁποία ὁ θετικισμός ἀγνοεῖ: ἂν χρησιμοποιεῖ κανεῖς ἓνα ἐμπορικό τραγούδι, ἓνα «σουξέ», στό ὁποῖο δέν ὑπάρχει τίποτε πού θά ἔπρεπε νά κατανοηθεῖ, ὡς ὀθόνη γιά κάθε εἶδους ψυχολογικές προβολές, ἢ ἂν κατανοεῖ κανεῖς ἓνα ἔργο ὑποτασσόμενος στή λογική πού τό διέπει. Αὐτό πού ἡ φιλοσοφική αἰσθητική ἐξῆρε ὡς ἀπελευθέρωση, στή γλῶσσα της: ὡς

ὑπέρβαση τοῦ χώρου καί τοῦ χρόνου, ἦταν ἡ αὐτοάρνηση τοῦ παρατηρητῆ, πού δυννητικά ἐξαφανίζεται μέσα στό ἔργο. Τόν ἀναγκάζουν τά ἴδια τά ἔργα, τό καθένα ἀπό τά ὁποῖα εἶναι λυδία λίθος τῆς ἀλήθειας καί τοῦ ψεύδους· τό κατανοεῖ μόνον ὁποῖος δεχθεῖ τά κριτήριά του. Ὅποιος δέν νοιάζεται γι' αὐτά εἶναι ἀπλῶς καταναλωτής. Στήν ἀρμόζουσα στάση ἀπέναντι στήν τέχνη διαφυλάσσεται παραταῦτα καί τό ὑποκειμενικό στοιχείο: ὅσο μεγαλύτερη ἡ προσπάθεια τοῦ παρατηρητῆ νά παρακολουθήσει τό ἔργο καί τή δομική δυναμική του, ὅσο πιο βαθιά εἰσχωρεῖ στό ἔργο ἡ θεώρηση τοῦ ὑποκειμένου, τόσο πιο μεγάλη ἡ εὐτυχία του καθώς ξεχνᾷ τόν ἑαυτό του καί συνειδητοποιεῖ τήν ἀντικειμενικότητα τοῦ ἔργου. Μπροστά σέ κάθε ὁμορφιά, ὅπως τό διαπίστωσε ὁ Καντ μόνον στήν περίπτωση τοῦ ὑπέροχου, τό ὑποκείμενο συνειδητοποιεῖ τή μηδαμινότητά του καί ξεπερνώντας την φθάνει σέ αὐτό πού εἶναι διαφορετικό. Τό μόνο ἐλάττωμα τῆς καντιανῆς διδασκαλίας εἶναι ὅτι ὡς ἀντίποδα αὐτῆς τῆς μηδαμινότητας θεωρεῖ κάτι θετικά ἄπειρο, τό ὁποῖο τοποθετεῖ πάλι στό νοητό ὑποκείμενο. Ὁ πόνος ἐνόψει τοῦ ωραίου εἶναι ἡ λαχτάρα γιά ἐκεῖνο πού λόγω τοῦ ὑποκειμενικοῦ φράγματος^{94α} εἶναι ἀποκλεισμένο γιά τό ὑποκείμενο, γιά τό ὁποῖο ὅμως ξέρεي ὅτι εἶναι πιο ἀληθινό ἀπό τό ἴδιο. Καθώς τό ὑποκείμενο παραδίδεται στόν αἰσθητικό μορφολογικό νόμο, ἐξασκεῖται στήν ἀπόκτηση μιᾶς ἐμπειρίας ἀπαλλαγμένης ἀπό τήν ἐξουσία τοῦ φράγματος. Ὁ παρατηρητής ὑπογράφει ἕνα συμβόλαιον μέ τό ἔργο τέχνης γιά νά τό κάνει νά μιλήσει. Ὅποιος θέλει νά ἔχει ἕνα «ὄφελος» ἀπό τό ἔργο τέχνης καί ἐπικαλεῖται τό δικαίωμά του μεταβιβάζει μέ ἀπειρόκαλο τρόπο τήν ιδιοκτησιακή σχέση πάνω σέ κάτι ἐντελῶς ἀπομακρυσμένο ἀπό αὐτή τήν περιοχή· προεκτείνει τή συμπεριφορά τῆς ἄρρηκτης αὐτοσυντήρησης μέσα στή σφαῖρα τῆς τέχνης, ὑποτάσσει τό ὥραϊο σέ αὐτά τά συμφέροντα, τά ὁποῖα, σύμφωνα μέ τήν ἀξεπέραστη καντιανή ἀλήθεια, τό ὥραϊο ὑπερβαίνει. Ἄν ὅμως παραταῦτα δέν ὑπάρχει ὁμορφιά χωρίς ὑποκείμενο, ἄν τό ὥραϊο μόνον μέσω τοῦ εἶναι δι' ἄλλο γίνεται εἶναι καθ' ἑαυτό, αὐτό ὀφείλεται στό γεγονός ὅτι τό ὑποκείμενο θέτει τόν ἑαυτό του.^{94β} Ἐπειδή αὐτή ἡ θέση ἔχει ἐπιφέρει σύγχυση στό ὥραϊο, εἶναι ἀπαραίτητο τό ὑποκείμενο γιά νά τό θυμίζει στήν εἰκόνα. Ἡ βραδινή μελαγχολία δέν εἶναι ἡ ψυχική διάθεση αὐτοῦ πού τή νοιώθει, ἀλλά καταλαμβάνει μόνον ἐκεῖνον πού ἔχει

διαφοροποιηθεί τόσο πολύ, πού έγινε σέ τέτοιον βαθμό υποκείμενο, ὥστε νά μπορεῖ νά τήν αἰσθανθεῖ. Μόνο τό ἰσχυρό καί ἀνεπτυγμένο υποκείμενο, προϊόν ὅλης τῆς ὑποταγῆς τῆς φύσης καί τῆς συμφυοῦς ἀδικίας της, ἔχει ἐπίσης τή δύναμη νά ἀποστασιοποιηθεῖ ἀπό τό ἀντικείμενο καί νά ἀνακαλέσει τόν αὐτοκαθορισμό του ὡς υποκειμένου. Ἀλλά τό υποκείμενο τοῦ αἰσθητικοῦ υποκειμενισμοῦ εἶναι ἀδύναμο, προσανατολισμένο πρὸς τά ἔξω (outer-directed). Ἡ ὑπερτίμηση τοῦ υποκειμενικοῦ στοιχείου στό ἔργο τέχνης καί ἡ ἀπουσία οὐσιαστικῆς σχέσης πρὸς αὐτό εἶναι ἰσοδύναμα φαινόμενα. Τό υποκείμενο μπορεῖ νά γίνεῖ ἡ οὐσία τοῦ ἔργου τέχνης μόνον ὅταν ἐμφανίζεται ἐνώπιόν του ὡς ξένο, ὡς κάτι ἐξωτερικό πρὸς αὐτό, καί ἀντισταθμίζει τήν ξενικότητα ὑποκαθιστώντας τό ἔργο. Πάντως ἡ ἀντικειμενικότητα τοῦ ἔργου τέχνης ἀδιαμφισβήτητα δεδομένη μέσα στά ἔργα οὔτε προσφέρεται πλήρως στήν ἀρμόζουσα γνώση· ἡ διαφορά ἀνάμεσα σέ αὐτό πού ἀπαιτεῖ τό πρόβλημά τους καί στή λύση πού δίδεται μειώνει τήν ἀντικειμενικότητα, ἡ ὁποία δέν εἶναι μιά θετική κατάσταση πραγμάτων, ἀλλά ἓνα ἰδανικό τοῦ ἴδιου τοῦ πράγματος, τοῦ ἔργου τέχνης, καί τῆς γνώσης του. Ἡ αἰσθητική ἀντικειμενικότητα δέν εἶναι κάτι ἄμεσο καί ἀπτό· εἶναι παραπλανητική ἡ σκέψη ὅτι μπορεῖ κανεῖς νά τήν κρατήσει στήν παλάμη του. Ἄν ἦταν κάτι ἀδιαμεσολάβητο, θά συνέπιπτε μέ τά αἰσθητά φαινόμενα τῆς τέχνης καί θά ἀπέκρυπτε τό πνευματικό της στοιχεῖο· αὐτό ὅμως δέν εἶναι ἀλάθητο. Αἰσθητική σημαίνει νά ἐρευνᾷ κανεῖς τίς προϋποθέσεις καί τίς διαμεσολαβήσεις τῆς ἀντικειμενικότητας τῆς τέχνης. Ἡ ἀποδεικτική διαδικασία τοῦ Hegel κατὰ τῆς υποκειμενιστικῆς θεμελίωσης τῆς αἰσθητικῆς ἀπό τόν Kant ἀκολουθεῖ ἓναν πολύ εὐκόλο δρόμο: χωρίς νά συναντᾷ καμμία ἀντίσταση μπορεῖ νά βυθίζεται στό ἀντικείμενο, τό ἔργο τέχνης, ἥ στίς κατηγορίες του –πού στόν Hegel συμπίπτουν ἀκόμη μέ τίς γενικές ἔννοιες–, ἀφοῦ κάθε ἔργο εἶναι γι' αὐτόν a priori πνεῦμα. Μαζί μέ τήν ἀπολυτότητα τοῦ πνεύματος γκρεμίζεται καί ἡ ἀπολυτότητα τοῦ πνεύματος τῶν ἔργων τέχνης. Γιαυτό εἶναι τόσο δύσκολο γιά τήν αἰσθητική νά μὴν παραδοθεῖ στόν θετικισμό καί νά πεθάνει μέσα σ' αὐτόν. Ἀλλά ἡ ἀποσυναρμολόγηση τῆς μεταφυσικῆς τοῦ πνεύματος δέν ἐξορκίζει ἐντελῶς τό πνεῦμα ἀπό τήν τέχνη: τό πνευματικό της στοιχεῖο ἐνδυναμώνεται καί σιγασκρινενοποιεῖται ὅταν δέν θεωροῦμε ὅλα ἀδιακρίτως μέσα της εἶναι

πνεῦμα, κάτι πού ἄλλωστε δέν ἔκανε οὔτε ὁ Hegel. Ἄν ἡ μεταφυσική τοῦ πνεύματος ἦταν πλασμένη μέ πρότυπο τήν τέχνη, μετά τόν καταποντισμό της τό πνεῦμα ἐπιστρέφεται τρόπον τινά στήν τέχνη. Τό ἀβάσιμο ὑποκειμενικῶν-θετικιστικῶν θεωρημάτων γιά τήν τέχνη πρέπει νά ἀποδειχθεῖ σέ σχέση μέ αὐτή καί ὄχι νά παραχθεῖ μέσα ἀπό μιά φιλοσοφία τοῦ πνεύματος. Οἱ αἰσθητικοί κανόνες πού ὑποτίθεται ὅτι ἀνταποκρίνονται σέ ἀμετάβλητους τρόπους ἀντίδρασης τοῦ προσλαμβάνοντος ὑποκειμένου δέν ἔχουν ἐμπειρική ἰσχὺ· ἓνα τέτοιο παράδειγμα εἶναι ἡ θέση τῆς ἀκαδημαϊκῆς ψυχολογίας, πού στρέφεται κατά τῆς νεώτερης μουσικῆς, ὅτι τό αὐτί δέν μπορεῖ νά συλλάβει πολυσύνθετα ταυτόχρονα ἡχητικά φαινόμενα πού ἀπομακρύνονται πολύ ἀπό τίς φυσικές σχέσεις τῶν ἁρμονικῶν ἤχων· ἀναμφισβήτητα ὑπάρχουν ἐκεῖνοι πού μποροῦν, καί δέν καταλαβαίνει κανείς γιατί δέν θά μπορούσαν ὅλοι· τό ἐμπόδιο δέν εἶναι ὑπερβατικό, ἀλλά ὀφείλεται σέ κοινωνικούς λόγους, ἀνάγεται στή δεύτερη φύση. Ἄν ὅμως ἡ αἰσθητική πού φέρεται ὡς ἐμπειρικά προσανατολισμένη ἀναφέρεται σέ μέσες τιμές ὡς κανόνες, ἀσυνεῖδητα τάσσεται ἤδη ὑπέρ τοῦ κοινωνικοῦ κονφορμισμοῦ. Αὐτό πού μιά τέτοια αἰσθητική χαρακτηρίζει ὡς εὐάρεστο ἢ δυσάρεστο δέν εἶναι κατά κανέναν τρόπο κάτι φυσικό-αἰσθητό, ἀλλά προδιαμορφώνεται ἀπό τή συνολική κοινωνία, τήν ἔγκριση καί τή λογοκρισία της· ἐναντίον αὐτοῦ τοῦ προκαθορισμοῦ ἐξεγείρεται ἀνέκαθεν ἡ καλλιτεχνική παραγωγή. Ὑποκειμενικές ἀντιδράσεις ὅπως ἡ ἀηδία πού προκαλεῖ ἡ γλυκύτητα, ἓνα ἀπό τά κινουῦντα αἷτια τῆς νεώτερης τέχνης, εἶναι ἀντιστάσεις κατά τοῦ ἑτεροκαθορισμοῦ ἀπό κοινωνικά στερεότυπα, οἱ ὁποῖες ἔχουν μεταφερθεῖ καί ριζώσει στίς αἰσθήσεις. Γενικά ἡ ὑποτιθέμενη βάση τῆς τέχνης στίς ὑποκειμενικές ἀντιδράσεις καί συμπεριφορές εἶναι σχετική· ἀκόμη καί στήν τυχαία προτίμηση, στό γοῦστο, ὑπάρχουν λανθάνοντες περιορισμοί, ἂν καί δέν ἐπιβάλλονται πάντοτε ἀπό τό πράγμα, τό ἔργο τέχνης· οἱ ἀρνητικές ἀντιδράσεις πού μένουν ἀδιάφορες ἀπέναντι στό πράγμα εἶναι ἐξωαισθητικές. Τουλάχιστον μποροῦμε νά ποῦμε ὅτι κάθε ὑποκειμενικό στοιχεῖο στά ἔργα τέχνης ὀφείλεται καί στό ἴδιο τό πράγμα. Ἡ εὐαισθησία τοῦ καλλιτέχνη εἶναι οὐσιαστικά ἡ ἱκανότητα νά παρακολουθεῖ μέ τά αὐτιά του τό πράγμα, νά βλέπει μέ τά μάτια τοῦ πράγματος. Ὅσο πιο αὐστηρά ἡ αἰσθητική στηρίζεται στή δυναμική τοῦ πράγματος, σύμ-

φωνα μέ τό αίτημα τοῦ Hegel, ὅσο πιά ἀντικειμενική γίνεται, τόσο λιγότερο συγχέει πιά τίς ἀμφίβολες ὑποκειμενικές σταθερές μέ τήν ἀντικειμενικότητα. Ἐνα ἐπίτευγμα τοῦ B. Croce ἦταν ὅτι ἐμπνεόμενος ἀπό τή διαλεκτική ἀπομάκρυνε κάθε κριτήριο ξένο πρὸς τό ἴδιο τό πράγμα, κάτι πού δέν ἔκανε ὁ Hegel, ἐπειδή τόν ἐμπόδιζε ὁ κλασικισμός του. Στήν Αἰσθητική του διέκοψε ἀπότομα τή διαλεκτική, ὅπως καί στή θεωρία περί θεσμῶν τῆς Φιλοσοφίας τοῦ δικαίου. Ἡ αἰσθητική θεωρία τοῦ Hegel μπορεῖ νά φθάσει στήν πλήρη τῆς ἀνάπτυξη καί νά βρεῖ τόν ἑαυτό της μόνο σήμερα, μετά τήν ἐμπειρία τῆς ριζικά νομιναλιστικῆς νεώτερης τέχνης. Ἀκόμη καί ὁ Croce δίστασε νά κάνει ἕνα τέτοιο βῆμα.

Ὁ αἰσθητικός θετικισμός, πού ἀντικαθιστᾷ τή θεωρητική ἀποκρυπτογράφηση τῶν ἔργων μέ τήν ἀπογραφή τῶν ἐπιδράσεων τους, περιέχει τό πολύ ἕνα στοιχεῖο ἀλήθειας, καθόσον καταγγέλλει τή φετιχοποίηση τῶν ἔργων τέχνης, ἡ ὁποία εἶναι ἐπίσης ἕνα στοιχεῖο τῆς πολιτιστικῆς βιομηχανίας καί τῆς αἰσθητικῆς παρακμῆς. Ὁ θετικισμός θυμίζει τή διαλεκτική ἰδέα ὅτι κανένα ἔργο δέν εἶναι ποτέ καθαρό. Γιά μερικές αἰσθητικές μορφές ὅπως ἡ ὄπερα ἡ ἀπήχηση στό κοινό εἶχε συστατικό χαρακτήρα· ἂν ἡ ἐσωτερική δυναμική τοῦ εἵδους ἐπιβάλλει τήν ἐγκατάλειψη τοῦ στοιχείου τῆς ἀπήχησης, αὐτό τό εἶδος δέν θά μπορεῖ νά σταθεῖ. Ὅποιος θά συλλάμβανε τό ἔργο τέχνης ἀνεπιφύλακτα ὡς καθαρό εἶναι καθ' ἑαυτό, ὅπως ὄντως θά ἔπρεπε νά τό συλλάβει, θά παρασυρόταν ἀφελῶς ἀπό τόν αὐτοκαθορισμό τοῦ ἔργου καί θά ἐκλάμβανε τή φαινομενικότητα ὡς πραγματικότητα δεύτερου βαθμοῦ, παραβλέποντας ἕνα συστατικό στοιχεῖο τῆς τέχνης. Ὁ θετικισμός εἶναι ἡ ἔνοχη συνειδήσή της: τῆς θυμίζει ὅτι δέν εἶναι ἄμεσα ἀληθινή.

Ἐνῶ ἡ θέση γιά τόν προβολικό χαρακτήρα τῆς τέχνης ἀγνοεῖ τήν ἀντικειμενικότητά της –τὴν ἀξία καί τό περιεχόμενο ἀλήθειας της– καί μένει ἔξω ἀπὸ τήν ἐμφαντική ἔννοια τῆς τέχνης, ἔχει μιά σημασία ὡς ἔκφραση μιᾶς ἱστορικῆς τάσης. Αὐτό πού μέ ἀπειρόκαλο τρόπο προξενεῖ στά ἔργα τέχνης ἀντιστοιχεῖ στή θετικιστική γελοιογραφία τοῦ διαφωτισμοῦ, τοῦ ἀχαλίνωτου ὑποκειμενικοῦ Λόγου, πού ἡ κοινωνική ὑπεροχή του προεκτείνεται καί μέσα στήν τέχνη. Ἡ προαναφερόμενη τάση, πού μέ τήν ἀποκαλλιτεχνικοποί-

ηση ύπονομεύει τήν ὑπαρξη τῶν ἔργων τέχνης, δέν μπορεῖ νά ἀνακοπεῖ μέ τήν ἐπίκληση τοῦ ἐπιχειρήματος ὅτι εἶναι ἀνάγκη νά ὑπάρχει τέχνη: αὐτό ὁμως δέν εἶναι πουθενά γραμμένο. Πρέπει ὁμως νά συνυπολογίζει κανεῖς τή λογική συνέπεια τῆς θεωρίας τῆς προβολῆς, τήν ἄρνηση τῆς τέχνης. Ἄν δέν ἀναλογισθοῦμε αὐτή τή συνέπεια, ἡ θεωρία τῆς προβολῆς θά καταλήξει σέ μιᾶ ταπεινωτική οὐδετεροποίηση τῆς τέχνης σύμφωνα μέ τό σχῆμα τῆς πολιτιστικῆς βιομηχανίας. Ἀλλά ἡ θετικιστική συνείδηση, ὡς ψευδής, ἔχει τίς δυσκολίες της: χρειάζεται τήν τέχνη γιά νά τῆς φορτώνει ὅ,τι δέν βρίσκει θέση στόν ἀσφυκτικό στενό της χώρο. Ἐπιπλέον ὁ θετικισμός, πιστός στήν ὑφιστάμενη κοινωνία, πρέπει νά συμβιβασθεῖ μέ τήν ὑπαρξη τῆς τέχνης, μιᾶς καί ἡ ἴδια ὑπάρχει. Οἱ θετικιστές προσπαθοῦν νά βγοῦν ἀπό τό δίλημμα μή παίρνοντας σοβαρά τήν τέχνη, ὅπως κάνει ὁ κουρασμένος ἐπιχειρηματίας (tired businessman). Αὐτό τοῦς ἐπιτρέπει νά εἶναι ἀνεκτικοί ἀπέναντι στά ἔργα τέχνης, πού σύμφωνα μέ τή σκέψη τους ἤδη δέν εἶναι πιά ἔργα τέχνης.

Τά ἔργα τέχνης δέν ἐξαντλοῦνται σέ αὐτό πού ὑποδηλώνει ἡ γένεσός τους, γι'αυτό ἡ φιλολογική-ἱστορική μέθοδος δέν εἶναι κατάλληλη γιά τήν κατανόησή τους. Αὐτό μπορεῖ νά τό δείξει κανεῖς χειροπιαστά. Ὁ Schikaneder δέν εἶχε δεῖ τόν Bachofen⁹⁴ οὔτε στό ὄνειρό του. Στό λιμπρέτο τοῦ *Μαγικοῦ αὐλοῦ* συμφύρονται οἱ πιό διαφορετικές πηγές χωρίς νά καταλήγουν σέ μιᾶ ἐνότητα. Ἀντικειμενικά ὁμως καθρεφτίζεται ἡ σύγκρουση μεταξύ μητριαρχίας καί πατριαρχίας, μεταξύ τοῦ σεληνιακοῦ καί τοῦ ἡλιακοῦ χαρακτήρα. Σέ αὐτό ὀφείλεται ἡ ἀντοχή τοῦ κειμένου μέσα στόν χρόνο, ἂν καί δέν συνάδει μέ τό γοῦστο μερικῶν προπετῶν καί πρόωρα ἀνέπτυγμένων ἐπικριτῶν. Κινεῖται στό μεταίχμιο τοῦ τετριμμένου καί τῆς ἀβυσσαλέας βαθύνοιας. Ἀπό τήν κοινοτοπία τό προστατεύει τό γεγονός ὅτι τό μέρος μέ τίς κολορατοῦρες, ὁ ρόλος τῆς Βασίλισσας τῆς Νύχτας, δέν ἀντιπροσωπεύει τήν «ἀρχή τοῦ κακοῦ».

Ἡ αἰσθητική ἐμπειρία ἀποκρυσταλλώνεται στά μεμονωμένα ἔργα τέχνης. Παραταῦτα δέν μπορεῖ νά ἀπομονωθεῖ, ἀφοῦ καμμιά ἐμπειρία δέν εἶναι ἀνεξάρτητη ἀπό τό συνεχές τῆς συνείδησης πού ἐμπειράται. Τό σηματικό καί τό κατακερματισμένο ἀντίκειται στήν

αίσθητική έμπειρία, όπως και σέ κάθε άλλη έμπειρία: ή σχέση πρός τά έργα τέχνης ως μονάδες πρέπει νά απορροφᾷ τή συγκεντρωμένη δύναμη τῆς αίσθητικῆς συνείδησης πού ἔχει σχηματισθεῖ ἤδη πέρα ἀπό τό ἐπιμέρους ἔργο. Αὐτό εἶναι τό λογικό νόημα τῆς ἔννοιας καλλιτεχνική κατανόηση. Τό συνεχές τῆς αίσθητικῆς έμπειρίας εἶναι χρωματισμένο ἀπό κάθε άλλη έμπειρία καί κάθε γνώση τοῦ έμπειρώμενου· ἀσφαλῶς ἐπιβεβαιώνεται καί διορθώνεται μόνο στήν ἀντιπαράθεση μέ τό ἐκάστοτε καλλιτεχνικό φαινόμενο.

Ὁ πνευματικός στοχασμός, τό γούστο πού νομίζει ὅτι στέκει πάνω ἀπό τό ἔργο, μπορεῖ νά θεωρεῖ τή μέθοδο πού ἀκολούθησε ὁ Στραβίνσκυ στό *Renard* πιά κατάλληλη ἀπό τή μουσική τοῦ A. Berg στή Λουλού τοῦ Wedekind. Ὁ μουσικός ξέρεי πόσο μεγαλύτερη εἶναι ἡ ἀξία τῆς ἀπό ἐκείνη τῆς μουσικῆς τοῦ Στραβίνσκυ καί εἶναι πρόθυμος νά θυσιάσει τήν κυριαρχία τῆς αίσθητικῆς ἀποψῆς του. Ἀπό τέτοιες συγκρούσεις συντίθεται ἡ καλλιτεχνική έμπειρία.

Τά συναισθήματα πού προκαλοῦνται ἀπό τά έργα τέχνης εἶναι πραγματικά καί κατά συνέπεια ἐξωαισθητικά. Ἡ γνωστική στάση πού γυρίζει τήν πλάτη τῆς στόν παρατηρητή καί στρέφει τήν προσοχή τῆς στά ἔργα εἶναι κατ' ἀρχάς πιά σωστή, ἀνταποκρίνεται καλύτερα στίς ἀπαιτήσεις τοῦ αίσθητικοῦ φαινομένου χωρίς νά τό συγχέει μέ τήν έμπειρική ὑπαρξη τοῦ παρατηρητῆ. Ἀλλά τό γεγονός ὅτι τό ἔργο τέχνης δέν εἶναι μόνον ἓνα αίσθητικό φαινόμενο, ἀλλά καί κάτι πιά πάνω καί πιά κάτω ἀπό αὐτό, ὅτι προέρχεται ἀπό έμπειρικά στρώματα καί ἔχει ὑλικό χαρακτήρα, ὅτι εἶναι καί κοινωνικό φαινόμενο (*fait social*) καί ὅτι σέ τελική ἀνάλυση στήν ἰδέα τῆς ἀλήθειας συμπίπτει μέ μιά μετααισθητική θεώρηση, ὅλες αὐτές οἱ διαστάσεις τοῦ ἔργου τέχνης συνεπάγονται μιά κριτική τῆς χημικά καθαρῆς συμπεριφορᾶς ἀπέναντι στήν τέχνη. Τό έμπειρώμενο ὑποκείμενο, ἀπό τό ὁποῖο ἀπομακρύνεται ἡ αίσθητική έμπειρία, ἐπανέρχεται μέσα σέ αὐτή ως ὑπεραισθητικό. Ὁ συγκλονισμός περιπλέκει τό ἀποστασιοποιημένο ὑποκείμενο πάλι στή δί- νη τῆς έμπειρίας του. Ἐνῶ τά έργα τέχνης προσφέρονται στή θεώρηση, ταυτόχρονα τοῦ προκαλοῦν σύγχυση ὅσον ἀφορᾷ τήν τήρηση τῆς ἀπόστασης, τή στάση του ως ἀπλοῦ θεατῆ. Συνειδητοποιεῖ ὅτι ἡ ἀλήθεια τοῦ ἔργου θά ἔπρεπε νά εἶναι καί ἡ δική του ἀλήθεια.

Ἡ στιγμή αὐτοῦ τοῦ περάσματος εἶναι τό ἀποκορύφωμα τῆς τέχνης. Σώζει τὴν ὑποκειμενικότητα, ἀκόμη καὶ τὴν ὑποκειμενικὴ αἰσθητικὴ, διαμέσου τῆς ἄρνησής της. Τό συγκλονιζόμενο ἀπὸ τὴν τέχνη ὑποκείμενο δοκιμάζει πραγματικές ἐμπειρίες· μέ τὴν κατανόηση τοῦ ἔργου τέχνης ὡς τέτοιου, ἡ σκλήρυνσή του στὴν ὑποκειμενικότητά του διαλύεται καὶ τό ὑποκείμενο συνειδητοποιεῖ τὴ στενότητα τοῦ αὐτοκαθορισμοῦ του. Ὁ συγκλονισμὸς τοῦ ὑποκειμένου ἀπὸ τὰ ἔργα τέχνης εἶναι ἡ ἀληθινὴ του εὐτυχία, ἀλλὰ αὐτὴ στρέφεται κατὰ τοῦ ὑποκειμένου· γιὰ αὐτό καὶ τό μέσον ἔκφρασης τοῦ συγκλονισμοῦ εἶναι τό κλάμα, τό ὁποῖο ἐκφράζει καὶ τὴ λύπη γιὰ φθαρτὴ ὑπόσταση τοῦ συγκλονιζόμενου. Κάτι ἀπὸ αὐτό αἰσθάνθηκε καὶ διατύπωσε ὁ Kant στὴν αἰσθητικὴ τοῦ ὑπέροχου, τὴν ὁποία ἐξαίρεσε ἀπὸ τὴν τέχνη.

Ἡ μὴ ἀπλοϊκότητα ἀπέναντι στὴν τέχνη, μέ τὴ μορφὴ τοῦ στοχασμοῦ, χρειάζεται ἀσφαλῶς καὶ τὴν ἀπλοϊκότητα ὑπὸ μιά ἄλλη ἔννοια: ἡ αἰσθητικὴ συνείδηση δέν πρέπει νὰ ἀφήνει τίς ἐμπειρίες της νὰ ρυθμίζονται ἀπὸ τὰ πολιτιστικὰ πρότυπα πού ἰσχύουν κάθε φορά, ἀλλὰ ὀφείλει νὰ διατηρεῖ τὴ δύναμη τῆς αὐθόρμητης ἀντίδρασης ἀκόμη καὶ ἀπέναντι στίς προχωρημένες σχολές. Ὅσο καὶ ἂν ἡ ἀτομικὴ συνείδηση διαμεσολαβεῖται καὶ στό πεδίο τῆς τέχνης ἀπὸ τὴν κοινωνία, ἀπὸ τό κυρίαρχο ἀντικειμενικὸ πνεῦμα, παραμένει ἐντούτοις ὁ γεωμετρικὸς τόπος τοῦ αὐτοστοχασμοῦ αὐτοῦ τοῦ πνεύματος καὶ τό διευρύνει. Ἡ ἀπλοϊκότητα ἀπέναντι στὴν τέχνη εἶναι ἓνα ἔνζυμο τύφλωσης· ὅποιος ὅμως δέν διαθέτει οὔτε ἵχνος ἀπλοϊκότητας εἶναι ἀκόμη πιό τυφλὸς καὶ στενοκέφαλος, ἐγκλωβισμένος μέσα σέ αὐτό πού τοῦ ἐπιβάλλεται.

Τούς -ισμούς πρέπει νά τούς υπερασπιζόμαστε τόσο ως συνθήματα, μαρτυρίες τῆς γενικῆς στάθμης τοῦ στοχασμοῦ, ὅσο καί, ὑπό τήν ἔννοια τῆς δημιουργίας σχολῶν, ως διαδόχους σέ μιά λειτουργία πού ἄλλοτε εἶχε ἡ παράδοση. Αὐτό ἐξοργίζει τή διχοτομοῦσα ἀστική συνείδηση, γιά τήν ὁποία, ἂν καί ὅλα πρέπει νά εἶναι προ-σχεδιασμένα καί ἠθελημένα, ἡ τέχνη ὀφείλει νά εἶναι ἐντούτοις καθαρά αὐθόρμητη, ἀκούσια, ἀσυνείδητη, ὅπως ἄλλωστε καί ὁ ἔρωτας. Δέν μπορεῖ ὅμως νά ἔχει αὐτή τήν τύχη, γιά λόγους πού σχετίζονται μέ τή φιλοσοφία τῆς ἱστορίας. Τό ταμποῦ πού ἐπιβάλλεται πάνω στά συνθήματα, στούς -ισμούς, εἶναι ἀντιδραστικό.

Τό Νέο εἶναι ὁ κληρονόμος ἐκείνου πού ἐννοοῦσε ἄλλοτε ἡ ἀτομιστική ἔννοια τῆς πρωτοτυπίας, τήν ὁποία στό μεταξύ προβάλλουν ὡς ἐπιχείρημα ἐκεῖνοι πού δέν θέλουν τό Νέο, πού τοῦ ἐπιρρίπτουν ἔλλειψη πρωτοτυπίας καί στιγματίζουν ὅλες τίς πρωτοποριακές μορφές ὡς ὁμοιόμορφες.

Τό μοντάζ εἶναι μιά τεχνική πού ἐπέλεξαν ὡς ἀρχή τους τά νεώτερα καλλιτεχνικά ρεύματα, ἀλλά σέ λανθάνουσα μορφή ὑπῆρχε ἀνέκαθεν στά ἔργα τέχνης· προπάντων μπορεῖ νά τό ἀναγνωρίσει κανεῖς στήν τεχνική τοῦ πάζλ πού χρησιμοποιήθηκε ἀπό τή μεγάλη μουσική τοῦ βιεννέζικου κλασικισμοῦ, ἡ ὁποία τόσο πολύ ἀνταποκρίνεται στό ἰδανικό τῆς ὀργανικῆς ἀνάπτυξης, πού ἀκολούθησε ἡ φιλοσοφία τῆς ἴδιας ἐποχῆς.

Ἡ θέση ὅτι ἡ δομή τῆς ἱστορίας παραμορφώνεται ἀπό τή μεροληψία ὑπέρ τῶν πραγματικά ἢ ὑποθετικά μεγάλων γεγονότων ἰσχύει

καί γιά τήν ἱστορία τῆς τέχνης. Ἀσφαλῶς ἡ τελευταία ἀποκρυσταλλώνεται κάθε φορά στό ποιοτικά Νέο, πρέπει ὅμως νά σκεφθοῦμε καί τήν ἀντίθεση, ὅτι αὐτό τό Νέο, ἡ ξαφνικά ἀναδυόμενη ποιότητα, ἡ αἰφνίδια μεταβολή, εἶναι σχεδόν ἕνα τίποτε. Αὐτό ἀποδυναμώνει τόν μύθο τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας. Ὁ καλλιτέχνης πραγματοποιεῖ τήν ἐλάχιστη μετάβαση, μιά ὀριακή τιμή, ὄχι τή μέγιστη δημιουργία ἀπό τό μηδέν. Τό διαφορικό τοῦ Νέου εἶναι ὁ τόπος τῆς παραγωγικότητας. Μέ τό ἀπειροελάχιστο βῆμα πού ἀποφασίζει νά κάνει, ὁ μεμονωμένος καλλιτέχνης γίνεται ἐκτελεστής μιᾶς συλλογικῆς ἀντικειμενικότητας τοῦ πνεύματος· σέ σύγκριση μέ αὐτή τό μερίδιό του εἶναι σχεδόν μηδαμινό· ἡ ἰδέα ὅτι ἡ ἰδιοφυΐα εἶναι ἕνας δέκτης, κάτι παθητικό, θύμιζε ἔμμεσα αὐτή τήν κατάσταση πραγμάτων. Αὐτό μᾶς ἐπιτρέπει νά δοῦμε ἐκεῖνο τό στοιχεῖο τῶν ἔργων τέχνης πού τά κάνει νά εἶναι κάτι περισσότερο ἀπό τόν ἀρχικό τους προορισμό, κάτι περισσότερο ἀπό τεχνουργήματα. Ὁ πόθος τους νά εἶναι ἔτσι καί ὄχι ἀλλιῶς ἐναντιώνεται στόν χαρακτήρα τοῦ τεχνουργήματος ὁδηγώντας τον στά ἄκρα· ὁ κυρίαρχος καλλιτέχνης θέλει νά ἀπαλείψει τήν ἀλαζονεία ὅτι εἶναι δημιουργός. Ἐδῶ ἔχει τή βάση τῆς ἡ μικρῆ δόσης ἀλήθειας πού περιέχει ἡ πεποίθηση ὅτι τά πάντα εἶναι συνεχῶς παρόντα. Στό πληκτρολόγιο κάθε πιάνου ἐνυπάρχει ὁλόκληρη ἡ *Appassionata* καί ὁ συνθέτης πρέπει ἀπλῶς νά τή βγάλει, ἀλλά γι' αὐτή τήν πράξη ἀπαιτεῖται ἀσφαλῶς ἕνας Beethoven.

Παρ' ὅλη τήν ἀποστροφή πρὸς τά στοιχεῖα τῆς νεωτερικότητας πού φαίνονται πεπαλαιωμένα, ἡ κατάσταση στήν τέχνη δέν ἔχει ἀλλάξει, σέ σύγκριση μέ τό Jugendstil, τόσο ριζικά ὅσο θά ἤθελε αὐτή ἡ ἀποστροφή. Σέ αὐτό μπορεῖ νά ὀφείλεται καί ἡ ἴδια, ὅπως καί ἡ ἀμείωτη ἐπικαιρότητα ἔργων πού μποροῦν νά ἐνταχθοῦν στό Jugendstil, ἐνῶ δέν χωροῦν πλήρως στό πλαίσιό του. Τέτοια εἶναι ὁ *Pierrot Lunaire* τοῦ Schönberg, ὅπως καί μερικά ἔργα τοῦ Maeterlinck καί τοῦ Strindberg. Τό Jugendstil ἦταν ἡ πρώτη συλλογική ἀπόπειρα νά δοθεῖ ἀπό τή μεριά τῆς τέχνης ἕνα νόημα στόν κόσμο, κάτι πού τοῦ ἔλειπε· ἡ ἀποτυχία αὐτοῦ τοῦ ἐγχειρήματος καθρεφτίζει ὑποδειγματικά μέχρι σήμερα τήν ἀπορία στήν ὁποία ἔχει περιέλθει ἡ τέχνη. Ὁ ἐξπρεσιονισμός τίναξε τό Jugendstil στόν ἀέρα· ὁ λειτουργισμός καί τά ἰσοδύναμά του στή μή πρακτικά προσανατολι-

σμένη τέχνη ήταν ή άφηρημένη άρνησή του. Κλειδί της σημερινής αντιτέχνης, μέ τόν Beckett στην κορυφή, είναι ίσως ή ιδέα νά συγκεκριμενοποιηθεϊ αυτή ή άρνηση, μέσα από την ανεπιφύλακτη άρνηση του μεταφυσικού νοήματος νά εξαχθεϊ ένα αισθητικό νόημα. Η αισθητική άρχή της μορφής, μέ τή σύνθεση των διαμορφωμένων στοιχείων, θέτει κατά βάση ένα νόημα, άκόμη και όταν στό επίπεδο του θεματικού περιεχομένου τό νόημα απορρίπτεται. Κατ' αυτά ή τέχνη, ό,τι και άν θέλει ή λέει, παραμένει θεολογία· οί αξιώσεις αλήθειας και ή συγγένεια προς την αναλήθεια είναι δύο ταυτόσημες ιδιότητές της. Αυτή ή κατάσταση πραγμάτων, πού έγινε συνειδητή ιδιαίτερα στό Jugendstil, οδηγεί στό κρίσιμο έρώτημα άν, μετά την πτώση της θεολογίας και χωρίς όποιαδήποτε θεολογία, είναι δυνατόν νά υπάρχει τέχνη. Άν όμως εξακολουθεϊ νά υπάρχει ή ανάγκη για τέχνη, όπως στον Hegel, ό όποιος είναι ό πρώτος πού εξέφρασε την ιστορικοφιλοσοφική άμφιβολία για τή δυνατότητα ύπαρξής της, ή τέχνη θά έχει κάτι από τόν χαρακτήρα του χρησμού· παραμένει άμφιλεγόμενο άν ή δυνατότητά της είναι μιά γνήσια μαρτυρία επιβίωσης της θεολογίας ή άνταύγεια της επιβιώνουσας μαγείας.

Τό Jugendstil, όπως προδίδει τό όνομά του, είναι ή αιώνια έφηβεία: ή ούτοπία πού προεξοφλεί μέ έκπτωση τίς άνέφικτες φιλοδοξίες της.

Τό μίσος κατά του Νέου προέρχεται από ένα βασικό στοιχείο της αστικής ιδεολογίας, τό όποιο ή ίδια άποσιωπά: τό εφήμερο πρέπει νά είναι εφήμερο, ό θάνατος πρέπει νά έχει τόν τελευταίο λόγο.

Η άρχή του έντυπωσιασμού συμβάδιζε πάντοτε μέ τόν εφιάλτη των νοικοκυραίων πού ενεργοϋσε προμελετημένα· στό μεταξύ έχει προσαρμοσθεϊ στον αστικό μηχανισμό αξιοποίησης.

Όσο βέβαιο και άν είναι ότι ή έννοια του Νέου συνδέεται στενά μέ όλέθρια κοινωνικά φαινόμενα, προπάντων μέ τόν συρμό των νεωτερισμών (nouveau) στην αγορά, έντούτοις, μετά τόν Baudelaire, τόν Manet και τόν Τριστάνο, είναι άδύνατον νά ανασταλεϊ· όλες οί προσπάθειες αναστολής της, πού τόνιζαν τόν δῆθεν τυχαίο και

αὐθαίρετο χαρακτήρα αὐτῆς τῆς ἔννοιας, κατέληξαν σέ ἀκόμη πιό τυχαῖα καί αὐθαίρετα ἀποτελέσματα.

Ἡ ἀπειλητική κατηγορία τοῦ Νέου ἐκπέμπει συνεχῶς τόν πειρασμό τῆς ἐλευθερίας, πού εἶναι πιό δυνατός ἀπό τό ἀνασχετικό, ἰσοπεδωτικό καί μερικές φορές στεῖρο στοιχεῖο τοῦ Νέου.

Τό Νέο, ὡς ἀφηρημένη ἄρνηση τοῦ μόνιμου, συμπίπτει μέ αὐτό: τό ἀμετάβλητό του εἶναι ἡ ἀδυναμία του.

Ἡ νεωτερικότητα ἐμφανίσθηκε στήν ἱστορία ὡς ποιοτικό χαρακτηριστικό, ὡς κάτι διαφορετικό ἀπό πρότυπα πού ἔχασαν τή δύναμή τους· γι'αυτό δέν εἶναι μιά καθαρά χρονική κατηγορία. Αὐτό ἐξηγεῖ ἄλλωστε γιατί ἀφενός προσέλαβε τά ἀμετάβλητα χαρακτηριστικά πού πολλοί προτιμοῦν νά τῆς ἐπιρρίπτουν καί ἀφετέρου δέν μπορεῖ νά ἀκυρωθεῖ ὡς ξεπερασμένη. Ὁ ἐνδοαισθητικός καί ὁ κοινωνικός της χαρακτήρας εἶναι ἀλληλένδετοι. Ὅσο πιό πολύ ἡ τέχνη εἶναι ἀναγκασμένη νά ἐναντιώνεται στή σφραγισμένη ἀπό τόν μηχανισμό τῆς κυριαρχίας, τυποποιημένη ζωή, τόσο περισσότερο θυμίζει τό χάος: ὅταν ἡ ζωή ξεχνιέται, μοιάζει μέ τή συμφορά. Γι'αυτό οἱ κραυγές γιά τήν ὑποτιθέμενη πνευματική τρομοκρατία τῆς νεωτερικότητας στηρίζονται σέ ψευδολογίες· ἐπικαλύπτουν τήν τρομοκρατία τοῦ κόσμου, στήν ὁποία ἡ τέχνη ἀντιτίθεται. Ἡ τρομοκρατία μιᾶς συμπεριφορᾶς πού δέν ἀνέχεται τίποτε ἄλλο ἀπό τό Νέο εἶναι, ὡς αἰδῶς γιά τήν ἀμβλύνοια τῆς ἐπίσημης κουλτούρας, ὅπωςδῆποτε σωτήρια. Ὅποιος ντρέπεται νά ἐκστομίσει τήν κοινότοπη φλυαρία ὅτι ἡ τέχνη δέν πρέπει νά ξεχνᾷ τόν ἄνθρωπο ἢ, προκειμένου γιά ἔργα πού ξενίζουν, νά ρωτήσῃ ποῦ εἶναι τό μήνυμα, θά ἀναγκασθεῖ, ἂν καί ἀπρόθυμα, ἴσως μάλιστα χωρίς νά εἶναι ὄντως πεπεισμένος, νά ἐγκαταλείψῃ προσφιλεῖς του συνήθειες· ἀλλά ἡ αἰδῶς μπορεῖ νά θέσῃ σέ κίνηση μιά διαδικασία ἐσωτερίκευσης, ἡ ὁποία τελικά θά κάνει τοὺς τρομοκρατούμενους νά μή μποροῦν πιά νά βελάζουν μαζί μέ τά κοπάδια.

Τό Νέο στήν τέχνη, ὑπό τήν ἐμφαντική του ἔννοια, εἶναι ἀδιανόητο χωρίς τίς βιομηχανικές μεθόδους πού διέπουν ὅλο καί πιό πολύ τήν ὕλική παραγωγή τῆς κοινωνίας· φαίνεται ὅτι ὁ Benjamin⁹⁵

είχε πιστέψει πώς οί εκθέσεις διαμεσολαβοῦν ἀνάμεσα στίς δύο σφαῖρες, ἀλλά αὐτό τό ζήτημα παραμένει ἀνοιχτό. Οἱ βιομηχανικές τεχνικές πάντως, ὡς ἐπανάληψη τῶν ἰδίων ρυθμῶν καί ἐπαναλαμβανόμενη παραγωγή τῶν ἰδίων προϊόντων βάσει ἑνός δείγματος, διέπονται ἀπό μιὰ ἀρχή πού ἔρχεται σέ ἀντίθεση πρός τό Νέο. Αὐτό ἐνισχύει τόν ἀντινομικό χαρακτήρα τῆς αἰσθητικῆς ἔννοιας τοῦ Νέου.

Ὅπως δέν ὑπάρχει τίποτε ἀπλῶς ἄσχημο καί ὅπως τό ἄσχημο μπορεῖ μέσω τῆς λειτουργίας του νά γίνει ὠραῖο, ἔτσι δέν ὑπάρχει ἐπίσης τίποτε ἀπλῶς ὠραῖο: εἶναι κοινός τόπος ὅτι τό πιό ὠραῖο ἡλιοβασίλεμα ἢ τό πιό ὁμορφο κορίτσι, ἂν ζωγραφισθοῦν πιστά, θά μποροῦσαν νά γίνουν ἀπαίσια. Ἐδῶ ὅμως δέν πρέπει νά ἀποκρύπτεται μέ ὑπερβολικό ζῆλο τό στοιχεῖο τῆς ἀμεσότητας πού ὑπάρχει τόσο στό ὠραῖο ὅσο καί στό ἄσχημο: ὅποιος ἀγαπᾷ καί εἶναι ἱκανός νά ἀντιλαμβάνεται διαφορές –αὐτή ἡ ἱκανότητα εἶναι προϋπόθεση τῆς ἀγάπης– δέν θά ἀδιαφορήσει ποτέ γιά τήν ὁμορφιά τῆς ἀγαπημένης. Τό ὠραῖο καί τό ἄσχημο δέν πρέπει οὔτε νά ὑποστασιοποιοῦνται οὔτε νά σχετικοποιοῦνται· ἡ σχέση μεταξύ τους ἀποκαλύπτεται σταδιακά καί καθῶς τό ἓνα γίνεται ἡ ἄρνηση τοῦ ἄλλου. Ἡ ὁμορφιά εἶναι αὐτή καθ' ἑαυτή ἱστορική, κάτι πού βγαίνει μέ δυσκολία.

Πόσο λίγο ἡ παράγουσα ἐμπειρική ὑποκειμενικότητα καί ἡ ἐνότητά της μέ τό συστατικό αἰσθητικό ὑποκείμενο, ἀκόμη λιγότερο μέ τήν ἀντικειμενική αἰσθητική ποιότητα, εἶναι ἓνα καί τό αὐτό, τό μαρτυρεῖ ἡ ὁμορφιά πολλῶν πόλεων. Ἡ Περούτζια καί ἡ Ἀσίζη διακρίνονται στό ἔπακρο γιά ὅ,τι ἀποκαλεῖται μορφή καί μορφολογική συνοχή, χωρίς νά τό ἔχει θελήσει ἢ ὁραματισθεῖ κανείς ἔτσι, μολονότι δέν πρέπει νά ὑποτιμοῦμε τό μερίδιο τοῦ σχεδιασμοῦ σέ αὐτό πού, ὡς δεύτερη φύση, μοιάζει ὀργανικά ἀνεπτυγμένο. Τό εὖνοεῖ ἡ ἀπαλή καμπύλη τοῦ βουνοῦ, ὅπως καί ἡ κοκκινωπή ἀπόχρωση πού ἔχουν οἱ πέτρες, κάτι ἐξωαισθητικό, τό ὁποῖο, ὡς ὑλικό ἀνθρώπινης ἐργασίας, εἶναι μία ἀπό τίς ὀρίζουσες τῆς ὕψης αὐτῶν τῶν πόλεων. Ὡς ὑποκείμενο μποροῦμε νά θεωρήσου-

με την ιστορική συνέχεια, πραγματικά ένα αντικειμενικό πνεῦμα, καθοδηγούμενο από αυτή την όριζουσα, ανεξάρτητα από τις προθέσεις των εκάστοτε αρχιτεκτόνων. Τό ιστορικό υποκείμενο του ωραίου εξακολουθεί να διευθύνει και την παραγωγή των μεμονωμένων καλλιτεχνών. Ἀλλά εκείνο που φαίνεται να προκαλεί την όμορφιά αυτών των πόλεων επενεργώντας από έξω είναι ένας έσωτερικός παράγων. Ἡ έγγενής ιστορικότητα εκδηλώνεται πρὸς τὰ έξω καί μαζί μέ αυτή αναπτύσσεται ή αισθητική αλήθεια.

Ἡ ταύτιση τῆς τέχνης μέ τό ωραίο είναι ανεπαρκής, καί μάλιστα όχι απλῶς επειδή είναι υπερβολικά τυπική. Στή μορφή που έχει προσλάβει ή τέχνη, ή κατηγορία του ωραίου αποτελεί ένα μόνο στοιχείο της, τό όποιο μάλιστα έχει μεταβληθεῖ ὡς τόν έσώτατο πυρήνα του: μέ την απορρόφηση του ἄσχημου ή ἴδια ή έννοια του ωραίου έχει αλλάξει, ένῶ εξακολουθεῖ να είναι απαραίτητη για την αισθητική. Καθώς έχει απορροφήσει τό ἄσχημο, ή όμορφιά είναι αρκετά δυνατή για να επεκταθεῖ μέσω τῆς αντίφασής της.

Ὁ Hegel είναι ὁ πρώτος που έλαβε θέση κατά του αισθητικοῦ συναισθηματισμοῦ, ὁ όποιος σέ τελική ανάλυση δέν ζητεῖ να αναγνωρίσει τό πνευματικό περιεχόμενο του έργου τέχνης στήν ἴδια τή δομή του, αλλά στίς επιδράσεις του. Ἡ μεταγενέστερη μορφή αυτού του συναισθηματισμοῦ είναι ή έννοια τῆς ατμόσφαιρας ή διάθεσης, που έχει την ιστορική της σημασία. Τίποτε δέν θά μπορούσε να χαρακτηρίσει, πρὸς τό καλό ή πρὸς τό κακό, την αισθητική του Hegel καλύτερα από τό γεγονός ὅτι δέν συμβιβάζεται μέ τό στοιχείο τῆς ατμόσφαιρας ενός έργου τέχνης. Ὅπως πάντοτε, ὁ Hegel επιμένει στή στερεά βάση τῆς έννοιας. Ἔτσι υπογραμμίζει περισσότερο την αντικειμενικότητα του έργου παρά την επίδρασή του ή την απλῶς αισθητή πρόσοπή του. Αὐτή ή πρόοδος έχει τό τίμημά της, κάτι ξένο πρὸς την τέχνη, καθώς ή αντικειμενικότητα όρίζεται από κάτι ὕλικό, ένα περίσσειμα ὕλικότητας. Ἡ αισθητική κινδυνεύει έτσι να επαναστραφεῖ σέ ένα προκαλλιτεχνικό στάδιο, μιά συμπεριφορά προσανατολισμένη πρὸς τό συγκεκριμένο, πρὸς τό χειροπιαστό περιεχόμενο που θέλει να έχει ὁ ἄστος ὅταν βλέπει μιά εἰκόνα ή παρακολουθεῖ ένα δράμα. Στόν Hegel ή διαλεκτική τῆς τέχνης περιορίζεται στά εἶδη τῆς τέχνης καί την ιστορία τους καί δέν μετα-

φέρεται μέ ἐπαρκῇ ἔμφαση στή θεωρία τοῦ ἔργου. Ἐπειδὴ τό ὠραῖο στή φύση ἀντιστέκεται στόν καθορισμό του ἀπό τό πνεῦμα, ὁ Hegel μειώνει χωρίς πολλές περιστροφές τή σημασία τῶν στοιχείων τῆς τέχνης πού δέν εἶναι πνεῦμα ὑπό τήν ἔννοια τῆς πρόθεσης. Τό ἀντίστοιχό της εἶναι ἡ ἐκπραγμάτιση. Ἀντίστοιχο τῆς ἀπόλυτης κατασκευῆς εἶναι πάντοτε τό κατασκευασμένο, ἓνα στερεό ἀντικείμενο. Ὁ Hegel παραβλέπει τήν αὐλή πλευρά τῆς τέχνης, πού ἀποτελεῖ συστατικό στοιχεῖο τοῦ ὅρισμοῦ της, σέ ἀντίθεση πρός τόν ἐμπειρικό κόσμο τῶν πραγμάτων. Τό αὐλο στοιχεῖο τό μεταθέτει ἐπικριτικά στό φυσικά ὠραῖο, θεωρούμενο ὡς κάτι ἀκαθόριστο ὑπό τήν κακή ἔννοια. Ἀλλά αὐτό ἀκριβῶς τό στοιχεῖο τῆς φυσικῆς ὁμορφιάς εἶναι κάτι πού, ἂν τά ἔργα τέχνης τό χάσουν, θά πισωγυρίσουν σέ μιὰ κατάσταση ἀμουσίας, ἀπλῆς ἀντικειμενικῆς πραγματικότητας. Ὅποιος δέν μπορεῖ νά ἐμπειραθεῖ τή φύση κάνοντας ἐκεῖνον τόν διαχωρισμό ἀπό τά ἀντικείμενα δράσης ὁ ὁποῖος συνιστᾷ τήν αἰσθητική θεώρηση δέν εἶναι ἱκανός γιά τήν καλλιτεχνική ἐμπειρία. Ἡ ἰδέα τοῦ Hegel, ὅτι τό ὠραῖο στήν τέχνη προέρχεται ἀπό τήν ἄρνηση τοῦ ὠραίου στή φύση καί κατά συνέπεια πηγάζει ἀπό αὐτό, πρέπει νά τροποποιηθεῖ ἔτσι ὥστε ἡ πράξη πού γεννᾷ τή συνείδηση τοῦ ὠραίου πρέπει νά ἐκτελεῖται στήν ἄμεση ἐμπειρία, ἀλλιῶς θέτει ὡς αἶτημα ἤδη αὐτό πού συγκροτεῖ. Ἡ ἀντίληψη τοῦ ὠραίου στήν τέχνη σχετίζεται στενά μέ τό ὠραῖο στή φύση: καί τά δύο θέλουν νά ἀποκαταστήσουν τή φύση ἀπαρνούμενα τήν ἀπλή ἄμεσότητά της. Πρέπει νά θυμηθοῦμε τήν ἔννοια τῆς «αὔρας» τοῦ Benjamin: «Εἶναι σκόπιμο νά διευκρινίσουμε τήν ἔννοια τῆς αὔρας, πού προτείνεται πιό πάνω γιά ἱστορικά ἀντικείμενα, σέ σχέση μέ τήν ἔννοια τῆς αὔρας τῶν φυσικῶν ἀντικειμένων. Τή δεύτερη τήν ὀρίζουμε ὡς τή μοναδική ἐμφάνιση ἑνός μακρινοῦ ὅσο κοντά καί ἂν εἶναι. Ὅταν ἀναπαύεται κανεῖς ἓνα καλοκαιριάτικο ἀπόγευμα παρακολουθώντας μιὰ ὁροσειρά στόν ὀρίζοντα ἢ ἓνα κλαδί πού ρίχνει τή σκιά του πάνω του – τότε λέμε ὅτι ἀναπνέει τήν αὔρα αὐτῶν τῶν βουνῶν ἢ αὐτοῦ τοῦ κλαδιοῦ».⁹⁶ Αὐτό πού ἐδῶ ἀποκαλεῖται αὔρα εἶναι γνώριμο στήν καλλιτεχνική ἐμπειρία μέ τήν ὀνομασία ἀτμόσφαιρα τοῦ ἔργου τέχνης. Εἶναι ἐκεῖνο πού ἐπιτρέπει στό πλέγμα τῶν στοιχείων τοῦ ἔργου νά παραπέμπει πέρα ἀπό αὐτά καί στό καθένα τους πέρα ἀπό τόν ἑαυτό του. Αὐτό ἀκριβῶς τό συστατικό τῆς τέχνης, πού μόνο παραμορφωμένα ἀπο-

δίδεται μέ τόν ύπαρκτικό-ὄντολογικό ὄρο «διάθεση», εἶναι τό στοιχείο πού ξεφεύγει ἀπό τήν ὑλική ὑπόσταση, πού δέν διαπιστώνεται ὡς γεγονός, καί, ὅπως δείχνει κάθε προσπάθεια περιγραφῆς τῆς ἀτμόσφαιρας τοῦ ἔργου τέχνης, εἶναι κάτι διολισθαίνον καί φευγαλέο. Τό ἴδιο ὅμως μπορεῖ νά ἀντικειμενοποιηθεῖ, καί μάλιστα μέ τή μορφή τῆς καλλιτεχνικῆς τεχνικῆς, ἀλλά αὐτό δέν μποροῦσε ἴσως νά τό σκεφθεῖ κανεῖς τήν ἐποχή τοῦ Hegel. Τό ἐγελιανό ἀνάθεμα εἶναι ἄδικο γιά τό στοιχείο τῆς αὔρας, ἀφοῦ μιά πιό ἐνδελεχῆς ἀνάλυση μπορεῖ νά τό διαπιστώσει ὡς ἀντικειμενικό χαρακτηριστικό τοῦ ἔργου τέχνης. Ἡ παραπομπή τοῦ ἔργου τέχνης πέρα ἀπό τόν ἑαυτό του δέν εἶναι μόνο συστατικό τῆς ἔννοιάς του, ἀλλά μπορεῖ νά συναχθεῖ ἀπό τόν ἰδιαίτερο σχηματισμό κάθε ἔργου τέχνης. Ἀκόμη καί ὅταν τά ἔργα τέχνης, σέ μιά ἐξέλιξη πού ἄρχισε μέ τόν Baudelaire, ἐγκαταλείπουν τό στοιχείο τῆς ἀτμόσφαιρας, τό ἴδιο διατηρεῖται μέσα τους ὡς κάτι πού τό ἀρνοῦνται, πού τό ἀποφεύγουν. Ἀλλά αὐτό ἀκριβῶς τό στοιχείο ἔχει τό πρότυπό του στή φύση, μέ τήν ὁποία τό ἔργο τέχνης συγγενεύει πιό στενά κατ' αὐτό παρά μέ ὁποιαδήποτε ὑλική ὁμοιότητα. Ὅταν ἀντιλαμβανόμαστε στή φύση τήν αὔρα τῆς, ὅπως ἀπαιτεῖ ὁ Benjamin γιά τήν παραστατική διευκρίνιση αὐτῆς τῆς ἔννοιας, σημαίνει ὅτι συνειδητοποιοῦμε στή φύση ἐκεῖνο πού οὐσιαστικά κάνει τό τεχνούργημα ἔργο τέχνης. Πρόκειται ἀσφαλῶς γιά ἐκείνη τήν ἀντικειμενική σημασιодότηση τήν ὁποία δέν μπορεῖ νά ἐπιτύχει καμμιά ὑποκειμενική πρόθεση. Ἐνα ἔργο τέχνης ἀνοίγει τότε τά μάτια τοῦ παρατηρητῆ, ὅταν λέει κάτι ἐμφαντικά ἀντικειμενικό, καί αὐτή ἡ δυνατότητα μιᾶς ἀντικειμενικότητας πού δέν προβάλλεται ἀπλῶς ἀπό τόν παρατηρητῆ ἔχει ὡς μοντέλο τῆς τήν ἔκφραση τῆς μελαγχολίας, ἢ τῆς εἰρήνης, πού ἐκπορεύεται ἀπό τή φύση ὅταν δέν τή βλέπουμε ὡς ἀντικείμενο δράσης. Ἡ ἀπομακρυσμένη θέση, στήν ὁποία ὁ Benjamin δίνει τόσο μεγάλη σημασία ὅταν διευκρινίζει τήν ἔννοια τῆς αὔρας, εἶναι ἕνα ὑποτυπῶδες μοντέλο τῆς ἀποστασιοποίησης ἀπό τά φυσικά ἀντικείμενα ὡς δυνητικά μέσα γιά τήν ἐπιδίωξη πρακτικῶν σκοπῶν. Τό κατώφλι μεταξύ τῆς καλλιτεχνικῆς καί τῆς προκαλλιτεχνικῆς ἐμπειρίας εἶναι ἀκριβῶς αὐτό πού χωρίζει τήν κυριαρχία τοῦ μηχανισμοῦ ταύτισης ἀπό τή διαίσθηση τῆς ἀντικειμενικῆς γλώσσας τῶν ἀντικειμένων. Ὅπως τό κλασσικό παράδειγμα τῆς ἀπειροκαλίας εἶναι ὅταν ἕνας ἀναγνώστης ρυθμί-

ζει τή σχέση του προς τά έργα τέχνης ανάλογα μέ τή δυνατότητα νά ταυτίζεται μέ τά πρόσωπα πού εμφανίζονται σέ αὐτά, ἔτσι καί ἡ ψευδής ταύτιση μέ τό ἄμεσο ἐμπειρικό πρόσωπο εἶναι ἡ ἀπόλυτη ἁμουνσία. Εἶναι ἡ μείωση τῆς ἀπόστασης μέ ταυτόχρονη ἀπομονωτική κατανάλωση τῆς αὔρας ὡς «κάτι ὑψηλότερο». Ἀσφαλῶς ἀπαιτεῖ καί ἡ αὐθεντική σχέση προς τό ἔργο τέχνης μιά πράξη ταύτισης: νά εἰσχωρεῖ κανεῖς στό ἔργο, νά τό παρακολουθεῖ μέ κατανόηση, ὅπως λέει ὁ Benjamin: «νά ἀναπνέει τήν αὔρα». Ἀλλά αὕτη ἡ σχέση διαδραματίζεται σέ αὐτό πού ὁ Hegel ἀποκαλεῖ ἐλευθερία ἀπέναντι στό ἀντικείμενο: ὁ παρατηρητής δέν πρέπει νά προβάλλει πάνω στό ἔργο αὐτά πού συμβαίνουν μέσα του, ὥστε νά ἐπιβεβαιώνεται, νά ἐξυψώνεται καί νά βρίσκει τήν ἱκανοποίησή του μέσα στό ἔργο, ἀλλά, ἀντίστροφα, πρέπει νά αὐτοαπεμπολεῖται στό ἔργο τέχνης, νά ἐξομοιώνεται μέ αὐτό, νά τό παρακολουθεῖ ἀπό τή μεριά του τρόπον τινά ἀναπαράγοντάς το. Μέ ἄλλα λόγια: ὁ παρατηρητής πρέπει νά ὑποταχθεῖ στήν πειθαρχία πού διέπει τό ἔργο καί ὄχι νά ζητεῖ ἀπό τό ἔργο τέχνης νά τοῦ δώσει κάτι. Ἡ αἰσθητική συμπεριφορά πού ξεφεύγει ἀπό αὐτόν τόν κανόνα, ὅταν δέν μπορεῖ δηλαδή νά ἀντιληφθεῖ ἐκεῖνο πού κάνει τό ἔργο τέχνης νά εἶναι κάτι περισσότερο ἀπό τά ἐμπειρικά δεδομένα του, εἶναι ἓνα καί τό αὐτό μέ τήν προβολική στάση, τήν καθημερινή καί συνήθη, πού εἶναι ἓνα χαρακτηριστικό τῆς σημερινῆς ἐποχῆς στό σύνολό της καί ἀποκαλλιτεχνικοποιεῖ τά ἔργα τέχνης. Ὑπάρχει στενή συσχέτιση ἀνάμεσα στό γεγονός ὅτι τά ἔργα τέχνης μετατρέπονται σέ πράγματα μεταξύ πραγμάτων καί στή διαπίστωση ὅτι ἀπό τήν ἄλλη μεριά γίνονται δοχεῖα γιά τήν ψυχολογία τοῦ παρατηρητῆ. Ὡς ἀπλά πράγματα δέν μιλοῦν πιά· ἀντ' αὐτοῦ γίνονται δεξαμενές τοῦ παρατηρητῆ. Ἡ ἔννοια τῆς διάθεσης ὅμως, στήν ὁποία τόσο πολύ ἀντιτίθεται ἡ ἀντικειμενική αἰσθητική τοῦ Hegel σύμφωνα μέ τό νόημά της, εἶναι τόσο ἀνεπαρκής ἐπειδή μετατρέπει στό ἀντίθετό του ἀκριβῶς τό ἀληθινό στοιχεῖο τοῦ ἔργου τέχνης πού κατονομάζει. Τό μεταφράζει σέ κάτι ἀπλῶς ὑποκειμενικό, σέ μιά ἀντίδραση τοῦ παρατηρητῆ. Ἀκόμη καί μέσα στό ἴδιο τό ἔργο φαντάζεται αὐτό τό στοιχεῖο σύμφωνα μέ τό μοντέλο τοῦ παρατηρητῆ.

Ἀτμόσφαιρα ἢ διάθεση λεγόταν τό στοιχεῖο τῶν ἔργων τέχνης πού συνένωνε τήν ἐπίδραση καί τό ποιόν τους σέ ἓνα θολό μείγμα, ὡς

κάτι τό ὅποιο ὑπερβαίνει τά ἐπιμέρους στοιχεῖα τους. Φορώντας τό προσωπεῖο τοῦ ὑπέροχου, ἡ διάθεση παραδίδει τά ἔργα τέχνης στόν ἐμπειρικό κόσμο. Ἐνῶ ἓνα ἀπό τά ὄρια τῆς αἰσθητικῆς τοῦ Hegel εἶναι ὅτι δέν ἔχει μάτια γιά νά δεῖ αὐτό τό στοιχεῖο τῶν ἔργων, ἐκεῖνο πού τῆς προσδίδει κῦρος εἶναι ὅτι ἀποφεύγει τό ἡμίφως μεταξὺ τοῦ αἰσθητικοῦ καί τοῦ ἐμπειρικοῦ ὑποκειμένου.

Μπροστά στή φύση τό πνεῦμα δέν συνειδητοποιεῖ τόσο πολύ τήν ὑπεροχή του ἀπέναντί της, ὅπως θά ἤθελε ὁ Kant, ὅσο μᾶλλον τήν ἴδια του τή φυσικότητα. Αὕτῃ τῇ στιγμή τό ὑποκείμενο μετριάζει τό πείσμα τοῦ αὐτοκαθορισμοῦ του: «Τό δάκρυ ἀναβλύζει, ἡ γῆ καί πάλι μέ κερδίζει!». ^{96α} Ἔτσι τό πνευματικό Ἐγώ βγαίνει ἀπό τή φυλακή τοῦ ἑαυτοῦ του. Ξαφνικά ἀνάβει ἓνα φῶς ἐλευθερίας, ἐνῶ ἡ φιλοσοφία, στήν ἔνοχη πλάνη της, ἐπιφυλάσσει τήν ἐλευθερία στό ἀντίθετο, τό ἀλαζονικά αὐτεξούσιο ὑποκείμενο. Ὁ μαγικός κλοιός μέ τόν ὅποιο δεσμεύει τή φύση ἐγκλωβίζει καί τό ἴδιο: ἡ ἐλευθερία ἀρχίζει νά σαλεύει καθῶς τό ὑποκείμενο συνειδητοποιεῖ τήν ὁμοιότητά του μέ τή φύση. Ἐπειδή τό ὥραϊο δέν ὑποτάσσεται στή φυσική αἰτιότητα πού τό ὑποκείμενο ἐπιβάλλει στά φαινόμενα, ἡ περιοχή του εἶναι ἓνα βασίλειο δυνατῆς ἐλευθερίας.

Ὅπως σέ κάθε ἄλλη κοινωνική περιοχή, ἔτσι καί στήν τέχνη ὁ καταμερισμός τῆς ἐργασίας δέν εἶναι ἀπλῶς ἀμάρτημα. Ὅταν ἡ τέχνη στοχάζεται τούς κοινωνικούς περιορισμούς στούς ὁποίους ὑπόκειται καί ἔτσι ἀνοίγει τόν ὁρίζοντα τῆς συμφιλίωσης, μπορούμε νά μιλοῦμε γιά τήν ἐκπνευμάτισή της· αὕτῃ ὅμως προϋποθέτει τόν διαχωρισμό μεταξὺ τῆς σωματικῆς καί τῆς πνευματικῆς ἐργασίας. Μόνο μέ τήν ἐκπνευμάτιση καί ὄχι μέσω τῆς πεισματικῆς ἐμμονῆς στή φυσικότητα μποροῦν τά ἔργα τέχνης νά σπάσουν τό δίκτυο τῆς ὑποταγῆς τῆς φύσης καί νά ἐναρμονισθοῦν μέ τή φύση· μόνον ἀπό μέσα βγαίνει κανεῖς ἔξω. Ἀλλιῶς ἡ τέχνη γίνεται παιδαριώδης. Ἐπιβιώνει καί στό πνεῦμα κάτι ἀπό τή μιμητική παρόρρηση, τό ἐκκοσμικευμένο μάνα, ^{96β} αὐτό πού συγκινεῖ.

Σέ πολλά ἔργα τῆς βικτωριανῆς ἐποχῆς, ὄχι μόνον ἀγγλικά, ἡ δύναμη τῆς σεξουαλικότητος καί τοῦ συγγενικοῦ αἰσθησιακοῦ στοιχείου γίνεται αἰσθητή προπάντων ὅταν ἀποσιωπῶνται. Μποροῦμε νά τό

δοῦμε σέ ἀρκετές νουβέλες τοῦ Th. Storm. Τά ἔργα τοῦ νεαροῦ Brahms, πού ἡ ἰδιοφυΐα του δέν ἔχει ἀναγνωρισθεῖ ἀκόμη ὅσο πρέπει, περιέχουν χωρία στά ὁποῖα ἡ τρυφερότητα εἶναι κυριολεκτικά ἀκαταμάχητη ἴσως μόνον ὁποῖος τήν ἔχει στερηθεῖ θά μπορούσε νά τήν ἐκφράσει τόσο ἐπιβλητικά. Ἀκόμη καί ὑπό αὐτό τό πρίσμα εἶναι χονδροειδής ἡ ταύτιση τῆς ἔκφρασης μέ τήν ὑποκειμενικότητα. Τό ὑποκειμενικά ἐκφραζόμενο δέν εἶναι ἀνάγκη νά μοιάζει μέ τό ὑποκείμενο πού τό ἐκφράζει. Σέ μεγάλα ἔργα μπορεῖ νά εἶναι ἀκριβῶς αὐτό πού τό ὑποκείμενο δέν εἶναι· ἀπό ὑποκειμενική ἀποψη ὅλη ἡ ἔκφραση διαμεσολαβεῖται ἀπό τή λαχτάρα.

Τό εὐάρεστο στίς αἰσθήσεις, πού συχνά ἔχει τιμωρηθεῖ ἀπό τόν αὐταρχικό ἀσκητισμό, ἔχει γίνει ἱστορικά ἄμεσος ἐχθρός τῆς τέχνης· ἡ εὐχάριστη μελωδία, ἡ ἁρμονία τῶν χρωμάτων, ἡ γλυκύτητα εἶναι πλέον κίτς, σημάδια ἀναγνώρισης τῆς πολιτιστικῆς βιομηχανίας. Τό αἰσθησιακό ἐρέθισμα τῆς τέχνης νομιμοποιεῖται πιά μόνον ὅταν εἶναι φορέας ἢ λειτουργία τοῦ πνευματικοῦ περιεχομένου, ὅπως στή Λουλού τοῦ A. Berg ἢ στόν André Masson, ὄχι ὡς αὐτοσκοπός. Μία ἀπό τίς δυσκολίες τῆς νεώτερης τέχνης εἶναι τό πρόβλημα τοῦ συμβιβασμοῦ τῆς ἐσωτερικῆς συνοχῆς, ἡ ὁποία συνεπάγεται τήν ἐμφανῆ λείανση ἀνωμαλιῶν καί εἶναι ἓνα ἀπό τά ζητούμενα, μέ τήν ἀντίσταση κατά τοῦ γαστρονομικοῦ στοιχείου. Μερικές φορές τό πράγμα ἀπαιτεῖ τή λιχουδιά, ἐνῶ κατά παράδοξο τρόπο τό αἰσθητήριο ἀμύνεται.

Μέ τόν καθορισμό τῆς τέχνης ὡς πνευματικῆς σφαίρας τό αἰσθησιακό στοιχεῖο δέν ἀπορρίπτεται ἀπλῶς. Ἀκόμη καί ἡ ἀντίληψη πού διόλου δέν ἐνοχλοῦσε τήν παραδοσιακή αἰσθητική, ὅτι αἰσθητική ἀξία ἔχει μόνον ὅ,τι πραγματώνεται στό ὕλικό πού ἀπευθύνεται στίς αἰσθήσεις, ἀρχίζει νά ξεθωριάζει. Αὐτό πού στά κορυφαῖα ἔργα τέχνης μπορεῖ νά πιστωθεῖ ὡς μεταφυσική δύναμη ἦταν ἐπί χιλιετίες συγχωνευμένο μέ ἓνα στοιχεῖο ἐκείνης τῆς αἰσθησιακῆς εὐτυχίας στήν ὁποία πάντοτε ἐναντιωνόταν ἡ αὐτόνομη μορφοποίηση. Μόνο χάρη σέ αὐτό τό στοιχεῖο μπορεῖ ἡ τέχνη, κατά περίπτωση, νά γίνει μιά εἰκόνα μακαριότητος. Τό παρήγορο χέρι τῆς μητέρας πού χαϊδεύει τά μαλλιά τοῦ παιδιοῦ εἶναι εὐεργετικό στίς αἰσθήσεις. Ἡ ἀνώτατη ἐμπύχωση μετατρέπεται σέ φυσικό-σωμα-

τικό φαινόμενο. Ἡ παραδοσιακή αἰσθητική μέ τή μεροληψία της ὑπέρ τοῦ αἰσθησιακοῦ φαινομένου διαισθάνθηκε κάτι πού ἀπό τότε εἶναι θαμμένο, ἀλλά τό πῆρε πάρα πολύ κατά γράμμα. Χωρίς τήν ἰσορροπημένη εὐηχία τοῦ κουαρτέτου τό χωρίο σέ ρέ ὕφεση μείζονα τοῦ ἀργοῦ μέρους τοῦ ἔργου 59,1 τοῦ Beethoven [τοῦ *Κουαρτέτου ἐγγόρδων ἀριθμ. 7 σέ φά μείζονα*] δέν θά εἶχε τήν πνευματική δύναμη τῆς ἐνθάρρυνσης: ἡ ὑπόσχεση ὅτι τό περιεχόμενο τοῦ ἔργου εἶναι πραγματικό καί κατά συνέπεια ἀποτελεῖ ἕνα περιεχόμενο ἀλήθειας συνδέεται μέ τήν αἰσθησιακή ποιότητα. Ἐδῶ ἡ τέχνη εἶναι μέ παρόμοιο τρόπο ὑλιστική ὅπως καί ὅλη ἡ ἀλήθεια πού περιέχει ἡ μεταφυσική. Τό γεγονός ὅτι αὐτό τό στοιχεῖο σήμερα εἶναι ἀπαγορευμένο συνιστᾷ ἀσφαλῶς τήν ἀληθινή κρίση τῆς τέχνης. Ἄν ἡ τέχνη δέν θύμιζε αὐτό τό στοιχεῖο, δέν θά ὑπῆρχε πιά, ἀκριβῶς ὅπως καί ἂν παραδιδόταν σέ μιά αἰσθησιακότητα ἔξω ἀπό τήν εἰδική δομή της.

Τά ἔργα τέχνης εἶναι ὑλικά πράγματα πού τείνουν νά ἀποβάλουν τήν ὑλικότητά τους. Ἀλλά ἡ αἰσθητική καί ἡ ὑλική ὑπόστασή τους δέν εἶναι δύο στρώματα τοποθετημένα τό ἕνα πάνω στό ἄλλο, σάν νά εἶχαν μιά γερή ὑλική βάση καί πάνω της νά ἀναφυόταν τό πνεῦμα τους. Ἐνα οὐσιῶδες γνώρισμα τῶν ἔργων τέχνης εἶναι ὅτι ἡ ὑλική δομή τους μετατρέπεται δυνάμει τῆς σύστασής της σέ κάτι μὴ ὑλικό. Ἡ ὑλικότητά τους εἶναι τό μέσον τῆς ἴδιας της τῆς ἀναίρεσης. Οἱ δύο ὑποστάσεις τους εἶναι ἐσωτερικά διαμεσολαβημένες: τό πνεῦμα τῶν ἔργων τέχνης παράγεται στήν ὑλικότητά τους· καί ἡ ὑλικότητά τους, ἡ ὑπαρξη τῶν ἔργων, πηγάζει ἀπό τό πνεῦμα τους.

Ἀπό τυπική ἄποψη τά ἔργα τέχνης εἶναι πράγματα καί γιά ἕναν πρόσθετο λόγο: οἱ ἀντικειμενικές μορφές πού λαμβάνουν μόνα τους μοιάζουν μέ ἕνα εἶναι καθ' ἑαυτό, μέ κάτι ἐσωτερικά ἰσορροπημένο καί καθορισμένο, πού ἔχει ὡς μοντέλο του τόν ἐμπειρικό κόσμο τῶν πραγμάτων, καί μάλιστα δυνάμει τῆς ἐνότητος τήν ὁποία δημιουργεῖ τό πνεῦμα πού συνθέτει τά ἔργα. Τά ἴδια ἐκπνευματίζονται μόνο καθώς γίνονται πράγματα· ἡ πνευματική καί ἡ ὑλική τους ὑπόσταση εἶναι ἀλληλένδετες· τό πνεῦμα, μέσω τοῦ ὁποίου ὑπερβαίνουν τόν ἑαυτό τους, εἶναι καί ἡ θανάσιμη ἀπειλή

τους. Αὐτή ὑπῆρχε πάντοτε μέσα τους· ὁ ἀναπόφευκτος στοχασμός κάνει αὐτή τή θανάσιμη ἀπειλή δική του ὑπόθεση.

Τά ὅρια τοῦ ὕλικου χαρακτήρα τῆς τέχνης εἶναι στενά. Προπάντων στίς χρονικές τέχνες ἐπιζει, παρὰ τήν ἀντικειμενοποίησίν τῶν κειμένων τους, καί ἐμφανίζεται ἄμεσα κατά τήν ἐκτέλεσίν τους ὁ μή ὕλικός τους χαρακτήρας. Τό γεγονός ὅτι ἓνα μουσικό ἢ δραματικό ἔργο εἶναι καταγραμμένο περιέχει μιά ἀντίφαση, πού τό αἰσθητήριο μπορεῖ νά τήν ἀντιληφθεῖ καθώς τά λόγια τῶν ἡθοποιῶν πάνω στή σκηνή ἀκούγονται κάπως ψεύτικα, ἀφοῦ πρέπει νά κάνουν πῶς λένε ὅ,τι τοὺς ἔρχεται αὐθόρμητα στόν νοῦ, ἐνῶ ἀκολουθοῦν τό προὔπαρχον κείμενο. Ἀλλά ἡ ἀντικειμενοποίηση τῶν μουσικῶν φθόγγων στήν παρτιτούρα καί τῶν κειμένων ἐνός δράματος δέν μπορεῖ νά ἀνακληθεῖ μέσω αὐτοσχεδιασμοῦ.

Ἡ κρίση τῆς τέχνης, πού κλονίζει τή δυνατότητα ὑπαρξῆς της, προσβάλλει καί τοὺς δύο πόλους της στόν ἴδιο βαθμό: τόσο τό νόημα της καί μαζί μέ αὐτό σέ τελική ἀνάλυση τό πνευματικό περιεχόμενο ὅσο καί τήν ἔκφραση καί κατά συνέπεια τό μιμητικό στοιχεῖο. Τό ἓνα ἐξαρτᾶται ἀπό τό ἄλλο: δέν ὑπάρχει ἔκφραση χωρίς τό νόημα, χωρίς τό μέσον τῆς ἐκπνευματίσης· δέν ὑπάρχει νόημα χωρίς τό μιμητικό στοιχεῖο: χωρίς τόν γλωσσικό χαρακτήρα τῆς τέχνης, ὁ ὅποιος σήμερα δίνει τήν ἐντύπωση ὅτι τείνει νά χαθεῖ.

Ἡ αἰσθητική ἀπομάκρυνση ἀπὸ τῆ φύσης εἶναι μιὰ κίνηση πρὸς τὴν ἴδια· ὁ ἰδεαλισμὸς δὲν ξεγελάστηκε σέ αὐτὸ τὸ σημεῖο. Ὁ τελικὸς στόχος (Telos) τῆς φύσης, πρὸς τὸν ὁποῖο στρέφονται τὰ δυναμικά πεδία τῆς τέχνης, τὰ κινεῖ φαινομενικά, γιὰ νὰ συγκαλυφθεῖ τὸ στοιχεῖο τοῦς πού ἀνήκει ἐπίσης στὸν ἐξωτερικὸ κόσμον τῶν πραγμάτων.

Ἡ ρήση τοῦ Benjamin, σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία τὸ παράδοξο στό ἔργο τέχνης εἶναι ὅτι ἐμφανίζεται,⁹⁷ δὲν εἶναι τόσο ἀπόκρυφη ὅσο δείχνει ἡ διατύπωσή της. Κάθε ἔργο τέχνης εἶναι ὄντως ἓνα ὁξύμωρο σχῆμα. Ἡ ἴδια τοῦ ἡ πραγματικότητά εἶναι γι' αὐτὸ μὴ πραγματική, ἀδιάφορη γι' αὐτὸ πού τὸ ἴδιο εἶναι οὐσιαστικά, καὶ παραταῦτα ἀναγκαῖα προϋπόθεσή του· μὴ πραγματικὸ εἶναι κατὰ μείζονα λόγο στὴν πραγματικότητα, ἓνα εἶδος χίμαιρας. Οἱ ἐχθροὶ τῆς τέχνης τὸ εἶχαν προσέξει ἀνέκαθεν καλύτερα ἀπὸ οἱ ἀπολογητές της, οἱ ὁποῖοι μάταια προσπαθοῦσαν νὰ ἀποδείξουν ὅτι τὸ παράδοξο δὲν εἶναι συστατικὸ στοιχεῖο τῆς τέχνης. Ἀδύναμη εἶναι ἡ αἰσθητικὴ πού διαλύει τὴ συστατικὴ ἀντίφαση ἀντὶ νὰ τὴν περιλαμβάνει στὸν ὅρισμό τῆς τέχνης. Ἡ πραγματικότητά καὶ ἡ μὴ πραγματικότητά τῶν ἔργων τέχνης δὲν εἶναι δύο ἀλλεπάλληλα στρώματα, ἀλλὰ διαπερνοῦν ὅλα τὰ στοιχεῖα τῶν ἔργων μὲ παρόμοιο τρόπο. Τὸ ἔργο τέχνης εἶναι πραγματικὸ ὡς ἔργο τέχνης, αὐτοτελές καὶ αὐταρκες, μόνο καθόσον δὲν εἶναι πραγματικὸ, μόνον ὅταν ξεχωρίζει ἀπὸ τὸν ἐμπειρικὸν κόσμον, στὸν ὁποῖο ταυτόχρονα ἀνήκει. Καὶ μὴ πραγματικὸ –ὀριζόμενον ὡς πνεῦμα– εἶναι μόνο καθόσον ἔχει γίνεи πραγματικὸ· στό ἔργο τέχνης δὲν ἔχει καμμιά σημασία κάτι πού δὲν εἶναι παρόν στὴν ἀτομοποιημένη δομὴ του. Μὲ τὴν αἰσθητικὴ φαινομενικότητα τὸ ἔργο τέχνης λαμβάνει θέση ἀπέναντι

στήν πραγματικότητα, τήν ὁποία ἀρνεῖται, καθώς συνιστᾶ μία πραγματικότητα ἰδίου τύπου. Ἡ τέχνη ἐνίσταται κατά τῆς πραγματικότητας μέσω τῆς ἀντικειμενοποίησής της.

Κάθε φορά πού ὁ ἐρμηνευτής διεισδύει στό κείμενό του συναντᾶ μία ἀτελείωτη σειρά ἀπό ζητούμενα, στά ὁποία θά ἔπρεπε νά ἀνταποκριθεῖ, ἐνῶ δέν θά μπορούσε κανεῖς νά ἀνταποκριθεῖ σέ κανένα χωρίς νά παραβλάψει ἓνα ἄλλο· προσκρούει στό ἀσύμβατο μεταξύ αὐτοῦ πού τά ἔργα ἀπαιτοῦν ἀπό τόν ἑαυτό τους καί ἐκείνου πού ζητοῦν ἀπό τόν ἐρμηνευτή· καί οἱ συμβιβασμοί πού προκύπτουν βλάπτουν τό ἴδιο τό πράγμα μέ τήν ἀδιαφορία τοῦ ἀναποφάσιστου. Ἡ πλήρως ἀρμόζουσα ἐρμηνεία εἶναι χιμαιρική. Αὐτό μεταξύ ἄλλων κάνει τήν ἰδανική ἀνάγνωση προτιμότερη ἀπό τό παιγνίδι: ἡ ἀνάγνωση, συγκρίσιμη κατ' αὐτό μέ τό διαβόητο γενικό τρίγωνο τοῦ Locke, ὡς κατ' αἴσθηση καί μή αἰσθησιακή ἐποπτεία, ἀνέχεται τρόπον τινά τή συνύπαρξη ἀντιφατικῶν στοιχείων. Γιά τόν παράδοξο χαρακτήρα τοῦ ἔργου τέχνης μπορεῖ κανεῖς νά μάθει σέ συζητήσεις ὁμοῖδεατῶν, ὅταν κάποιος, οἶονεῖ ἀφελῶς, ἐφιστᾶ τήν προσοχή ἑνός καλλιτέχνη στίς ἰδιαιτερότητες ἢ τίς δυσκολίες ἑνός ἡμιτελοῦς ἀκόμη ἔργου καί αὐτός, μέ τό ὑπεροπτικό χαμόγελο τοῦ ἀπελπισμένου, ἀπαντᾷ: αὐτό θά πεῖ τέχνη. Ἐπικρίνει ἐκεῖνον πού δέν ξέρει ὅτι ἡ τέχνη εἶναι ἀπό μόνη της κάτι ἀδύνατο καί ἀπό τήν ἄλλη μεριά λυπᾶται γιά τήν ἀργίονι ματαιοπονία του. Τό γεγονός ὅτι παραταῦτα κάνει τήν ἀπόπειρα τιμᾷ ὅλους τούς δεξιότητες παρὰ τήν τάση ἐπίδειξης καί ἐντυπωσιασμοῦ πού μπορεῖ νά τούς διακρίνει. Ἡ δεξιοτεχνία δέν ἐκδηλώνεται σέ ὅλη τήν πληρότητά της μόνο στήν ἀπόδοση ἑνός ἔργου, ἀλλά καί στή σύνθεσή του· τήν ἐξωθεῖ τό στοιχεῖο τῆς μετουσίωσης. Ἀναγκάζει τόν παράδοξο χαρακτήρα τῆς τέχνης, τό ἀδύνατο ὡς δυνατό, νά φανερωθεῖ, νά λάβει ἀντικειμενική μορφή. Οἱ δεξιότητες εἶναι οἱ μάρτυρες τῶν ἔργων τέχνης. Σέ πολλά ἐπιτεύγματα τους, ὅπως ἐκεῖνα μιᾶς χορεύτριας καί μιᾶς τραγουδίστριας σολιστικῶν κομματιῶν μέ κολορατουῦρες ἐνυπάρχει κάτι σαδιστικό, τά βάσανα πού ἔχουν ὑποστεῖ ὡς ἀπαραίτητη προϋπόθεση γιά τήν ἐπίτευξη τοῦ ὑψηλοῦ στόχου, ἐνῶ τά ἴχνη τους ἔχουν ἐξαλειφθεῖ. Δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι τό ὄνομα ἀρτίστας εἶναι κοινό στόν καλλιτέχνη τοῦ τσίρκου καί σέ ἐκεῖνον ὁ ὁποῖος ἀδιαφορεῖ πλήρως γιά τήν ἐπίδραση, τήν πρόκληση ἐντυπώσεων, ὑπερασπιζόμενος τήν

παράτολμη ιδέα της τέχνης νά ανταποκρίνεται καθαρά στη δική του καλλιτεχνική αντίληψη. Ἄν ἡ λογικότητα τῶν ἔργων τέχνης εἶναι πάντοτε καί ἐχθρός τους, τό παράλογο εἶναι ὁ ἀντίποδός της –ἤδη ἀπό καιρό στήν παραδοσιακή τέχνη καί προτοῦ γίνει πρόγραμμα–, μιά ἀπόδειξη ὅτι ἡ ἀπόλυτη συνέπεια εἶναι μιά ἀκάλυπτη ἐπιταγή. Κάτω ἀπό τά αὐθεντικά ἔργα τέχνης δέν ὑπάρχει κανένα ἀπλωμένο δίχτυ γιά νά τά προστατεύσει στήν πτώση τους.

Ἄν στό ἔργο τέχνης ἀντικειμενοποιεῖται ἓνα γίγνεσθαι καί ἔτσι φθάνει σέ μιά ἰσορροπία, αὕτη ἡ ἀντικειμενοποίηση ὥς τέτοια ἀρνεῖται τό γίγνεσθαι προσδίδοντάς του πλασματικό χαρακτήρα· γιαυτό ἴσως σήμερα ἡ τέχνη, στήν ἐξέγερσή της κατά τῆς φαινομενικότητας, ἐναντιώνεται στίς μορφές ἀντικειμενοποίησής της καί ἐπιχειρεῖ νά ἀντικαταστήσει τό ἀπλῶς προσποιητό γίγνεσθαι μέ ἓνα ἄμεσο καί αὐτοσχεδιαστικό, ἐνῶ ἀπό τήν ἄλλη μεριά ἡ δύναμη τῆς τέχνης, δηλαδή ἡ δυναμική της πλευρά, χωρίς τή σταθεροποιημένη μορφή καί κατά συνέπεια χωρίς τή φαινομενικότητά της θά ἦταν ἀνύπαρκτη.

Ἡ διάρκεια τοῦ παροδικοῦ, ὥς ἓνα στοιχεῖο τῆς τέχνης πού ταυτόχρονα διαιωνίζει τή μιμητική κληρονομιά, εἶναι μιά ἀπό τίς κατηγορίες πού ἀνάγονται σέ προϊστορικούς χρόνους. Ἡ ἴδια ἡ εἰκόνα, ἀνεξάρτητα ἀπό ὅποιαδήποτε διαφοροποίηση τοῦ περιεχομένου, εἶναι, σύμφωνα μέ τήν κρίση ἀρκετῶν συγγραφέων, ἓνα φαινόμενο ἀναζωογόνησης καί ἀναγέννησης. Ὁ L. Frobenius ἀναφέρεται σέ πυγμαίους πού «τή στιγμή τῆς ἀνατολῆς τοῦ ἡλίου σχεδίαζαν τό ζῶο», «ὥστε μετά τή θανάτωσή του τό πρωί τῆς ἐπόμενης μέρας νά ἀλείψουν τήν εἰκόνα μέ αἷμα καί τρίχες σέ μιά εἰδική τελετή καί ἔτσι νά τοῦ ἐπιτρέψουν νά ἀναστηθεῖ ὑπό μιά ὑψηλότερη ἔννοια... Ἔτσι οἱ εἰκόνες τῶν ζώων συνιστοῦν διαιωνίσεις, ἀποθεώσεις, καί τρόπον τινά ὑψώνονται σάν αἰώνια ἀστέρια στό στερέωμα».⁹⁸ Φαίνεται ὅμως ὅτι εἰδικά στούς προϊστορικούς χρόνους ἡ ἐπίτευξη τῆς διάρκειας συνοδευόταν ἀπό τή συνείδηση τῆς ματαιότητάς της, ἄν μάλιστα οἱ ἄνθρωποι, ὑπό τό πνεῦμα τῆς ἀπαγόρευσης τῶν εἰκόνων, δέν τήν αἰσθάνονταν ὥς ἐνοχή ἀπέναντι στά ἔμβια ὄντα. Σύμφωνα μέ τόν W. Resch, στούς ἀρχέγονους χρόνους ἐπικρατοῦσε «μιά ἔντονη ἀναστολή ὅσον ἀφορᾷ τήν ἀπεικόνιση ἀνθρώπων».⁹⁹

Θά μπορούσε κανείς ἀσφαλῶς νά ὑποθέσει ὅτι οἱ μὴ ἀπεικονιστικές αἰσθητικές εἰκόνες ἦταν ἤδη πολύ νωρίς κοσκινισμένες ἀπὸ τὴν ἀπαγόρευση τῶν εἰκόνων, τό ταμποῦ: ὅτι ἀκόμη καὶ τὰ ἀντιμαγικά στοιχεῖα τῆς τέχνης ἔχουν μαγική προέλευση. Σέ αὐτό παραπέμπει ἡ ὄχι νεώτερη, «τελετουργική καταστροφή εἰκόνων»: τουλάχιστον θά ἔπρεπε «ἡ εἰκόνα νά φέρει σημάδια καταστροφῆς, ὥστε τό ζῶο νά μὴ μπορεῖ πιά νά “κυκλοφορεῖ”». ¹⁰⁰ Αὐτό τό ταμποῦ εἶναι ἀπόρροια τοῦ φόβου πού προκαλοῦσαν οἱ νεκροί· γιὰ τόν ἴδιο λόγο τοὺς ταρίχευαν, διατηρώντας τοὺς ἔτσι τρόπον τινά στή ζωή. Ἀπὸ μερικές ἐνδείξεις θά μπορούσε νά εἰκάσει κανείς ὅτι ἡ ἰδέα τῆς αἰσθητικῆς διάρκειας ἔχει τὴν ἀπαρχή της στή μομιοποίηση. Πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση παραπέμπουν οἱ ἔρευνες τοῦ F. Speiser γιὰ τίς ξύλινες φιγοῦρες ἀπὸ τίς Νέες Ἑβρίδες, ¹⁰¹ τίς ὁποῖες ἀναφέρει ὁ F. Krause: «Ἀπὸ τίς μούμιες ἡ ἐξέλιξη ὁδήγησε στὴν πιστὴ ἀπομίμηση τοῦ σώματος σέ σκαλιστὲς φιγοῦρες καὶ κρανία, καὶ ἀπὸ τοὺς πασσάλους μέ κρανία σέ ξύλινα ἀγάλματα, μεταξύ ἄλλων ἀπὸ περιδοειδῆ δέντρα. ¹⁰² Ὁ Speiser ἐρμηνεύει αὐτὴ τὴν ἐξέλιξη ὡς «μετάβαση ἀπὸ τὴ διατήρηση καὶ τὴν ἀπατηλὴ προβολὴ τῆς σωματικῆς παρουσίας τοῦ νεκροῦ στὸν συμβολικὸ ὑπαινιγμὸ τῆς παρουσίας του, καὶ αὐτό εἶναι τό πέρασμα στό καθαρὸ ἄγαλμα». ¹⁰³ Αὐτὴ ἡ μετάβαση πρέπει νά ὁδήγησε ἤδη στὸν χωρισμὸ μεταξύ τοῦ ὑλικοῦ καὶ τῆς μορφῆς στὴ νεολιθικὴ ἐποχὴ, κατὰ συνέπεια καὶ στὴ «σημασιοδότηση». Ἐνα ἀπὸ τὰ μοντέλα τῆς τέχνης θά ἔπρεπε νά ἦταν τό πνεῦμα στὴν καθηλωμένη, ἄσηπτη μορφὴ του. Ἡ ἐκπραγμάτιση τοῦ ἄλλοτε ζωντανοῦ θά ἦταν μᾶλλον γνωστὴ καὶ στοὺς προϊστορικοὺς χρόνους, τόσο ὡς ἐξέγερση κατὰ τοῦ θανάτου ὅσο καὶ ὡς μαγικὴ πρακτικὴ ἐγκλωβισμένη στὴ φύση.

Στὸν ἀργὸ θάνατο τῆς φαινομενικότητας στὴν τέχνη ἀντιστοιχεῖ ὁ ἀκόρεστος ἰλλουζιονισμὸς τῆς πολιτιστικῆς βιομηχανίας, τό σημεῖο φυγῆς τοῦ ὁποίου κατασκεύασε ὁ Huxley μιλώντας γιὰ τὰ «feelies»· ἡ ἀλλεργία κατὰ τῆς φαινομενικότητας εἶναι ἡ ἀντίστιξη στὴν ἐμπορικὴ τὴ παγκυριαρχία. Ἡ ἀπάλειψη τῆς φαινομενικότητας εἶναι τό ἀντίθετο τῶν χυδαίων παραστάσεων περὶ ρεαλισμοῦ· αὐτὸς ἀκριβῶς εἶναι τό συμπλήρωμα τῆς φαινομενικότητας στὴν πολιτιστικὴ βιομηχανία.

Μέ την αὐτοστοχαζόμενη διαίρεση μεταξύ ὑποκειμένου καί ἀντικειμένου, ἀπό τήν ἀρχή τῶν νεώτερων χρόνων, ἡ ἀστική πραγματικότητα, μέ τήν ἀκατανοησία της καί παρὰ τοὺς περιορισμούς της, ἔχει κάτι μὴ πραγματικό γιά τό ὑποκείμενο, κάτι φαινομενικό, ὅπως ἔγινε καί γιά τή φιλοσοφία ἓνα πλέγμα ὑποκειμενικῶν προσδιορισμῶν. Ὅσο μεγαλύτερη σύγχυση προκαλεῖ αὐτή ἡ φαινομενικότητα, τόσο πιο πεισματικά ἡ συνείδηση κρύβει τήν πραγματικότητα αὐτῆς τῆς πραγματικότητας, ἐνῶ ἡ τέχνη ἐμφανίζεται ἀπό μόνη της ὡς φαινομενική, καί μάλιστα μέ μεγαλύτερη ἐμφαση σήμερα ἀπὸτι παλαιότερα, ὅταν δέν ξεχώριζε καθαρά ἀπὸ τήν περιγραφή καί τήν ἐξιστόρηση. Κατ' αὐτά σαμποτάρει τήν ψευδῇ ἀξίωση τοῦ ὑποκειμενοκρατούμενου κόσμου νά θεωρηθεῖ πραγματικός, ἐνῶ δέν εἶναι παρὰ ὁ κόσμος τῶν ἐμπορευμάτων. Σέ αὐτό τό σημεῖο ἀποκρυσταλλώνεται τό περιεχόμενο ἀλήθειας τῆς τέχνης· καθὼς ἡ τέχνη τίθεται ἀπὸ μόνη της ὡς φαινομενική, τό περιεχόμενο ἀλήθειας της κάνει τήν πραγματικότητα ἀνάγλυφη. Ἔτσι ἡ φαινομενικότητα ὑπηρετεῖ τήν ἀλήθεια.

Ὁ Nietzsche ἀπαίτησε «μιά ἀντιμεταφυσική ἀλλά καλλιτεχνική» φιλοσοφία.¹⁰⁴ Ἐδῶ ἔχουμε τό μπωντλαιρικό spleen καί τό Jugendstil, μέ ἐλαφρό παραλογισμό: λές καί ἡ τέχνη θά ὑπάκουε στήν ἐμφαντική ἀξίωση αὐτῆς τῆς ρήσης, ἂν δέν ἀντιπροσώπευε τήν ἐγγελιανή ἀνάπτυξη τῆς ἀλήθειας καί δέν ἦταν ἡ ἴδια μέρος τῆς μεταφυσικῆς τήν ὁποία ὁ Nietzsche προγράφει. Δέν ὑπάρχει τίποτε πιο ἀντικαλλιτεχνικό ἀπὸ τόν συνεπῆ θετικισμό. Ὁ Nietzsche εἶχε πλήρη συνείδηση ὅλων αὐτῶν τῶν πραγμάτων. Τό γεγονός ὅτι ἄφησε τήν ἀντίφαση ὅπως εἶναι, χωρίς νά τήν ἀναπτύξει, ἔχει τό ἀνάλογό του στή μπωντλαιρική λατρεία τοῦ ψέματος καί τῆ χιμαιρική, σάν ἐναέρια ρίζα ἔννοια τοῦ ωραίου στόν Ibsen. Ὁ πιο συνεπῆς διαφωτιστής δέν εἶχε τήν αὐταπάτη νά μὴ γνωρίζει ὅτι ἡ καθαρή λογικότητα ἐξαφανίζει τά κίνητρα καί τό νόημα τοῦ διαφωτισμοῦ. Ἀντί νά εὐνοήσει τόν αὐτοστοχασμό τοῦ διαφωτισμοῦ διαπράττει βιασμούς τῆς σκέψης, γιά νά δείξει ὅτι ἡ ἴδια ἡ ἀλήθεια, ἡ ἰδέα τῆς ὁποίας εἶναι τό ἔναυσμα τοῦ διαφωτισμοῦ, δέν εἶναι τίποτε χωρίς ἐκείνη τῇ φαινομενικότητά τήν ὁποία ὁ διαφωτισμός στό ὄνομα τῆς ἀλήθειας θέλει νά ἀπαλείψει. Μέ αὐτό τό στοιχεῖο τῆς ἀλήθειας ἡ τέχνη εἶναι ἀλληλέγγυη.

Ἡ τέχνη κινεῖται πρὸς τὴν ἀλήθεια, δέν εἶναι ταυτόσημη μέ αὐτή· κατ' αὐτά ἡ ἀλήθεια εἶναι τό περιεχόμενό της. Εἶναι γνώση λόγῳ τῆς σχέσης της μέ τὴν ἀλήθεια· ἡ ἴδια ἡ τέχνη τὴ γνωρίζει, καθὼς ἐκδηλώνεται σέ αὐτή. Ὡς γνώση ὁμως δέν εἶναι συλλογιστική οὔτε ἡ ἀλήθεια της εἶναι ἀντανάκλαση ἐνός ἀντικειμένου.

Ἐνας αἰσθητικός σχετικισμός πού σηκώνει τοὺς ὤμους εἶναι ἀπὸ τὴ μεριά του ἐκπραγματισμένη συνείδηση. Δέν εἶναι ἀσφαλῶς μεγαλοχολικός σκεπτικισμός ὡς πρὸς τὴν ἴδια του τὴν ἀνεπάρκεια ὅσο μᾶλλον μνησικακία κατὰ τῆς ἀξίωσης ἀλήθειας τῶν ἔργων τέχνης, τῆς μόνης πού νομιμοποίησε τὴ μεγαλοσύνη τους, ἓνα φετίχ πού εἶναι σχεδόν πάντοτε ἀπαραίτητο γιὰ τοὺς σχετικιστές. Ἡ συμπεριφορά τους εἶναι ἐκπραγματισμένη, καθὼς συνιστᾷ μιὰ ἐξωτερικὴ στάση πού δέχεται καί καταναλώνει χωρὶς νά ἐξετάζει τὴν ἐσωτερικὴ δυναμικὴ τῶν ἔργων τέχνης, στήν ὁποία τό ζήτημα τῆς ἀλήθειας τους τίθεται μέ μεστό καί ἔγκυρο τρόπο. Ὁ σχετικισμός εἶναι ἓνας αὐτοστοχασμός τοῦ ἀπλοῦ ὑποκειμένου, πού ἀδιαφορεῖ γιὰ τό πρᾶγμα καί εἶναι ἀποκομμένος ἀπὸ αὐτό. Οὔτε ἀπὸ αἰσθητικὴ ἀποψη τόν παίρνει κανεῖς ποτέ σοβαρά. Εἰδικά ἡ σοβαρότητα εἶναι ἀφόρητη γι' αὐτόν. Ὅποιος λέει γιὰ ἓνα ἐμφαντικὰ μοντέρνο ἔργο τέχνης ὅτι κάτι τέτοιο δέν μπορεῖ κἄν νά κριθεῖ φαντάζεται ὅτι μέ τὴν ἔλλειψη κατανόησης ἔχει ἤδη ἐκμηδενίσει τό πρᾶγμα πού δέν κατανοεῖ. Τό γεγονός ὅτι οἱ ἄνθρωποι ἐμπλέκονται διαρκῶς σέ αἰσθητικές ἐριδες, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴ θέση πού λαμβάνουν ἀπέναντι στήν αἰσθητικὴ, ἔχει μεγαλύτερη ἀποδεικτικὴ δύναμη κατὰ τοῦ σχετικισμοῦ ἀπὸτι τὰ φιλοσοφικά ἐπιχειρήματα πού τόν ἀναιροῦν: ἡ ἰδέα τῆς αἰσθητικῆς ἀλήθειας βρίσκει τὴ νομιμοποίησή της παρὰ

τήν προβληματικότητά της καί μέσα σέ αὐτή. Τό πιό ἰσχυρό ἔρεισμα τῆς κριτικῆς τοῦ αἰσθητικοῦ σχετικισμοῦ εἶναι ὥστόσο ὅτι τὰ τεχνικά ζητήματα μποροῦν νά κριθοῦν. Ἡ τετριμμένη ἀντίδραση, πού ἐνεργοποιεῖται πάντοτε αὐτόματα, ὅτι ἡ τεχνική ἐπιτρέπει μέν τήν ἐκφορά κατηγορηματικῶν κρίσεων, ὄχι ὅμως καί ἡ ἴδια ἡ τέχνη καί τό πνευματικό της περιεχόμενο, χωρίζει δογματικά αὐτό τό περιεχόμενο ἀπό τήν τεχνική. Ὅσο καί ἂν τὰ ἔργα τέχνης εἶναι κάτι περισσότερο ἀπό τό σύνολο τῶν διαδικασιῶν πού ἐκφράζει ἡ λέξη τεχνική, τό ἀντικειμενικό τους περιεχόμενο ὑπάρχει μόνο καθόσον ἐμφανίζεται μέσα στά ἴδια, καί αὐτό γίνεται μόνο δυνάμει τῆς συνολικῆς τεχνικῆς τους. Ἡ λογική τῆς τεχνικῆς εἶναι ὁ δρόμος πρὸς τήν αἰσθητική ἀλήθεια. Ἀσφαλῶς δέν ὑπάρχει μία συνεχῆς πορεία ἀπό τοὺς σχολικούς κανόνες πρὸς τήν αἰσθητική κρίση, ἀλλά ἀκόμη καί ἡ ἀσυνέχειά της ὑπακούει σέ μιὰ ἀναγκαιότητα: τὰ πιό κεντρικά ζητήματα πού ἀφοροῦν τήν ἀλήθεια ἐνός ἔργου μποροῦν νά μεταφρασθοῦν σέ κατηγορίες τῆς ἐσωτερικῆς συνοχῆς τους.¹⁰⁵ Ὅταν αὐτό δέν εἶναι δυνατό, ἡ σκέψη φθάνει σέ ἓνα ὄριο ἀνθρώπινης σχετικότητας πέρα ἀπὸ ἐκεῖνο τῆς καλαισθητικῆς κρίσης.

Ἡ ἐσωτερική συνοχή τῶν ἔργων τέχνης καί ἡ μετααισθητική ἀλήθεια τους συγκλίνουν στό περιεχόμενο ἀλήθειας τους, τό ὁποῖο θά ἦταν τόσο οὐρανοκατέβατο ὅσο ἡ προκαθορισμένη ἁρμονία τοῦ Leibniz, πού ἔχει τήν ἀνάγκη τοῦ ὑπερβατικοῦ δημιουργοῦ, ἂν ἡ ἀνάπτυξη τῆς ἐσωτερικῆς συνοχῆς τῶν ἔργων δέν ὑπηρετοῦσε τήν ἀλήθεια, τήν εἰκόνα τοῦ εἶναι καθ' ἑαυτό, κάτι πού τὰ ἴδια δέν μποροῦν νά εἶναι. Ἡ ἀντικειμενική ἀλήθεια στήν ὁποία κατατείνουν τὰ ἔργα τέχνης προσεγγίζεται μέσω τῆς ἐκπλήρωσης τῆς ἴδιας τους τῆς νομοτέλειας. Ὁ μίτος τῆς Ἀριάδνης πού ἀκολουθοῦν, ψηλαφώντας στό σκοτάδι τοῦ ἐσωτερικοῦ τους, εἶναι ὅτι ὅσο περισσότερο ἀνταποκρίνονται στὸν ἑαυτό τους, τόσο πιό καλά ἀνταποκρίνονται στήν ἀλήθεια. Αὐτό ὅμως δέν εἶναι αὐταπάτη, διότι ἡ αὐτάρκειά τους προέρχεται ἀπὸ αὐτό πού τὰ ἴδια δέν εἶναι. Ἡ προῖστορία τῶν ἔργων τέχνης εἶναι ἡ εἴσοδος τῶν κατηγοριῶν τῆς πραγματικότητος στή φαινομενικότητά τους. Ἀλλὰ στήν αὐτονομία ἐνός μορφώματος αὐτές οἱ κατηγορίες δέν ἐξακολουθοῦν νά κινοῦνται μόνο σύμφωνα μέ τοὺς νόμους τῆς φαινομενικότητος, καθὼς διατηροῦν τή σταθερή κατεύθυνση πού εἶχαν

ἐρχόμενες ἀπό ἔξω. Τό ἐρώτημα πού ἀπασχολεῖ τὰ ἔργα τέχνης εἶναι πῶς ἡ ἀλήθεια τῆς πραγματικότητας θά γίνει δική τους. Κανόνας τους εἶναι ἡ ἀναλήθεια. Ἡ καθαρή ὑπαρξή τους ἀσκεῖ κριτική στό πνεῦμα πού ἀπλῶς χειραγωγεῖ τό ἄλλο του. Ὅ,τι εἶναι κοινωνικά ἀναληθές, ἀσυνεχές, ἰδεολογικό, μεταδίδεται στή δομή τῶν ἔργων τέχνης ὡς ἀσυνεχές, ἀκαθόριστο, ἀνεπαρκές. Διότι ἡ συμπεριφορά τῶν ἰδίων τῶν ἔργων τέχνης, ἡ ἀντικειμενική τους «στάση ἀπέναντι στήν ἀντικειμενικότητα», παραμένει μιὰ στάση ἀπέναντι στήν πραγματικότητα.¹⁰⁶

Τό ἔργο τέχνης ταυτίζεται μέ τόν ἑαυτό του καί ταυτόχρονα εἶναι πάντοτε κάτι διαφορετικό ἀπό τόν ἑαυτό του. Μιὰ τέτοια ἑτερότητα εἶναι παραπλανητική, διότι τό συστατικό μετααισθητικό στοιχεῖο ἐξατμίζεται μόλις προσπαθήσει κανεῖς νά τό ἀποσπάσει ἀπό τό αἰσθητικό ἐπίπεδο καί νομίσει ὅτι τό ἔχει ἀπομονώσει καί τό κρατάει στά χέρια του.

Τό γεγονός ὅτι σύμφωνα μέ τήν ἱστορική τάση τό κέντρο βάρους μετατίθεται πλεόν ἀπό τό ὑποκείμενο, ἢ τουλάχιστον ἀπό τήν προσωπική του ἔκφραση, πρὸς τό πράγμα, τό ἔργο τέχνης, δυσκολεύει ἀκόμη περισσότερο τή διάκριση τῶν ἔργων τέχνης ἀπό τήν ἀντικειμενική πραγματικότητα, παρὰ τήν ὑποκειμενική προέλευση αὐτῆς τῆς τάσης. Ὅλο καί πιό πολὺ τὰ μορφώματα ἀποκτοῦν μιὰ ὑπαρξή δευτέρου βαθμοῦ, χωρίς παράθυρο γιά τήν ἀνθρώπινη διάσταση μέσα τους. Ἡ ὑποκειμενικότητα ἐξαφανίζεται μέσα στά ἔργα τέχνης ὡς ὄργανο τῆς ἀντικειμενοποίησής τους. Ἡ ὑποκειμενική φαντασία, πού ἐξακολουθεῖ νά εἶναι ἀπαραίτητη, εἶναι ἀναγνωρίσιμη ὡς ἐπιστροφή ἑνός ἀντικειμενικοῦ στοιχείου στό ὑποκείμενο, τῆς ἀναγκαιότητας νά χαραχθεῖ παρ' ὅλα αὐτά μιὰ διαχωριστική γραμμὴ γύρω ἀπὸ τό ἔργο τέχνης. Φαντασία εἶναι αὐτὴ ἡ ἱκανότητα. Σχεδιάζει κάτι ἐσωτερικά ἰσορροπημένο, δέν ἐπινόει αὐθαίρετες μορφές, λεπτομέρειες, μύθους ἢ ὅτιδήποτε ἄλλο. Ἀλλὰ ἡ ἀλήθεια τοῦ ἔργου τέχνης δέν μπορεῖ νά νοηθεῖ διαφορετικά παρὰ μόνον ὅταν μέσα στό εἶναι καθ' ἑαυτό πού φαντάζεται ἓνα ὑποκείμενο μπορεῖ νά διακρίνει κανεῖς κάτι πού ὑπερβαίνει τό ἐκάστοτε ὑποκείμενο. Ἡ διαμεσολάβηση αὐτοῦ τοῦ ὑπερυποκειμενικοῦ εἶναι τό ἔργο τέχνης.

Ἡ διαμεσολάβηση μεταξύ τοῦ πνευματικοῦ περιεχομένου τῶν ἔργων τέχνης καί τῆς σύνθεσης τῶν στοιχείων τους εἶναι ἡ ὑποκειμενική συμβολή. Δέν συνίσταται μόνο στήν ἐργασία καί τήν προσπάθεια ἀντικειμενοποίησης. Σέ αὐτό πού ὑπερβαίνει τήν ὑποκειμενική πρόθεση καί βρίσκεται ἔξω ἀπό τήν αὐθαιρεσία τῆς ἀντιστοιχεί ἓνα παρόμοιο ἀντικειμενικό στοιχείο στό ὑποκείμενο: οἱ ἐμπειρίες του καθόσον δέν ὑπόκεινται στή συνειδητή βούλησή του. Μή εἰκονιστικές εἰκόνες εἶναι ἔργα τέχνης στά ὁποῖα ἔχουν κατασταλάξει αὐτές οἱ ἐμπειρίες, πού εἶναι ἀδύνατον νά ἀντικειμενοποιηθοῦν ἀπεικονιστικά. Ἡ διαισθητική σύλληψη καί ἡ καταγραφή τους εἶναι ὁ ὑποκειμενικός δρόμος πρὸς τό περιεχόμενο ἀλήθειας. Ἡ μόνη ἀρμόζουσα ἔννοια τοῦ ρεαλισμοῦ, τήν ὁποία βέβαια καμμιὰ τέχνη δέν μπορεῖ νά ἀποφύγει σήμερα, θά ἦταν νά μένει κανεῖς ἀμετακίνητα πιστός σέ αὐτές τίς ἐμπειρίες. Ὅταν φθάνουν σέ ἀρκετό βάθος, ἀφοροῦν ἱστορικούς ἀστερισμούς πίσω ἀπό τίς προσόψεις τῆς πραγματικότητας καί τῆς ψυχολογίας. Ὅπως ἡ ἐρμηνεία τῆς παραδοσιακῆς φιλοσοφίας πρέπει νά ἀναζητήσῃ μέ τή σκαπάνη τίς ἐμπειρίες πού θεμελίωσαν γενικά τόν μηχανισμό τῶν βασικῶν κατηγοριῶν καί τίς παραγωγικές-ἀπαγωγικές συναρτήσεις, ἔτσι καί ἡ ἐρμηνεία τῶν ἔργων τέχνης ἀναζητεῖ ἐπίμονα αὐτόν τόν πυρήνα τῆς ὑποκειμενικῆς ἐμπειρίας πού ὑπερβαίνει τό ὑποκείμενο· ἔτσι ὑπακούει στή σύγκλιση τῆς φιλοσοφίας καί τῆς τέχνης στό περιεχόμενο ἀλήθειας. Ἐνῶ τό τελευταῖο εἶναι αὐτό πού λένε τά ἔργα τέχνης καθ' ἑαυτά, πέρα ἀπό τή σημασία τους, ἐπιβάλλεται καθὼς τά ἔργα τέχνης καταγράφουν στή μορφολογική τους διάταξη ἱστορικές ἐμπειρίες, καί αὐτό δέν εἶναι δυνατόν νά γίνῃ παρά μόνο διαμέσου τοῦ ὑποκειμένου: τό περιεχόμενο ἀλήθειας δέν εἶναι ἓνα ἀφηρημένο εἶναι καθ' ἑαυτό. Ἡ ἀλήθεια σημαντικῶν ἔργων ψευδοῦς συνείδησης βρίσκεται στή χειρονομία μέ τήν ὁποία ἐπισημαίνουν τήν κατάσταση τῆς ψευδοῦς συνείδησης παρουσιάζοντάς την ὡς κάτι ἀναπόφευκτο γι' αὐτά καί ὄχι στό γεγονός ὅτι ὡς πνευματικό τους περιεχόμενο θά μπορούσε νά θεωρηθεῖ κατευθείαν ἡ θεωρητική ἀλήθεια, μολονότι ἡ καθαρῇ παρουσίαση τῆς ψευδοῦς συνείδησης μετατρέπεται ἀσφαλῶς ἀκαταμάχητα σέ ἀλήθεια.

Στόν ἰσχυρισμό ὅτι τό μεταφυσικό περιεχόμενο τοῦ ἀργοῦ μέρους ἀπό τό *Κουαρτέτο ἐγγόρδων* ἀριθμ. 7, ἔργο 59,1, τοῦ Beethoven δέν

μπορεί νά είναι ἀληθινό πρέπει νά ἀντιτείνει κανείς ὅτι ἀληθινή σέ αὐτό εἶναι ἡ λαχτάρα, ἀλλά ἡ ἴδια σβήνει ἀνήμπορη μέσα στό τίποτε. Ἡ πιθανή ἀνταπάντηση, ὅτι τό προαναφερθέν χωρίο σέ ρέ ὕφεση μείζονα δέν ἐκφράζει κανενός εἶδους λαχτάρα, συνοδεύεται ἀπό ἕναν ἀπολογητικό τόνο καί προκαλεῖ τό ἀντεπιχείρημα ὅτι τό ἴδιο τό γεγονός πῶς φαίνεται σάν νά ἦταν ἀληθινό εἶναι ἀκριβῶς προῖόν λαχτάρας, ὅπως καί ὅλη ἡ τέχνη δέν εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπό ἕνα προῖόν λαχτάρας. Ἡ νέα ἀνταπάντηση θά μπορούσε νά εἶναι ὅτι αὐτό τό ἐπιχείρημα προέρχεται ἀπό τό ὀπλοστάσιο τοῦ χυδαίου ὑποκειμενικοῦ Λόγου. Ἡ αὐτόματη ἀναγωγή κατ' ἄνθρωπον^{106α} εἶναι ὑπερβολική ὁμαλή καί ἀπροβληματίστη γιά νά ἐξηγήσει ἐπαρκῶς τό ἀντικειμενικό φαινόμενο. Εἶναι φθηνό νά παρουσιάζει κανείς αὐτή τήν πολύ ἐλαφρά ἐπιχειρηματολογία, ἀπλῶς καί μόνον ἐπειδὴ ἔχει μέ τό μέρος της μιά συνεπῆ ἀρνητικότητα, ὡς βαθειά σκέψη χωρίς ψευδαισθήσεις, τή στιγμή πού ἡ κατάθεση τῶν ὀπλων μπροστά στό κακό προδίδει τήν ταύτιση μέ αὐτό, ἀφοῦ ἡ ἴδια κωφεύει ἀπέναντι στό συζητούμενο φαινόμενο. Ἡ δύναμη τοῦ ὑπό συζήτηση χωρίου τοῦ Beethoven εἶναι ἀκριβῶς ἡ ἀπόστασή του ἀπό τό ὑποκείμενο· αὐτή ἐπιθέτει στά λίγα μέτρα τοῦ χωρίου τή σφραγίδα τῆς ἀλήθειας. Αὐτό ἐννοοῦσαν ἄλλοτε στήν τέχνη μέ τή λέξη γνήσιο (echt), στήν ὁποία ὁ Nietzsche μπορούσε ἀκόμη νά δίνει ἕνα περιεχόμενο, ἐνῶ σήμερα δέν ἐπιδέχεται πιά καμμιά σωτηρία.

Τό πνεῦμα τῶν ἔργων τέχνης δέν εἶναι αὐτό πού σημαίνουν οὔτε αὐτό πού θέλουν, ἀλλά τό περιεχόμενο ἀλήθειας τους, μέ ἄλλα λόγια ἐκεῖνο πού ἀναδύεται ἀπό αὐτά ὡς ἀλήθεια. Τό δεύτερο θέμα τοῦ Adagio τῆς Σονάτας γιά πιάνο σέ ρέ ἐλάσσονα, ἔργο 31, 2, τοῦ Beethoven δέν εἶναι οὔτε ἀπλῶς μιά ὠραία μελωδία –ἀσφαλῶς ὑπάρχουν πιό στρογγυλεμένες, μέ καλύτερη κατατομή καί πιό πρωτότυπες– οὔτε διακρίνεται γιά τήν ἀπόλυτη ἐκφραστικότητα του. Καί ὅμως ἡ ἐναρξη αὐτοῦ τοῦ θέματος ἀνήκει στά ἐπιβλητικά σημεῖα ὅπου παίρνει μορφή ὅ,τι μπορεῖ νά ἀποκαλεῖται τό πνεῦμα τῆς μουσικῆς τοῦ Beethoven: ἡ ἐλπίδα, μέ ἕναν χαρακτήρα αὐθεντικότητας πού τή συλλαμβάνει τόσο ὡς αἰσθητικό φαινόμενο ὅσο καί πέρα ἀπό τήν αἰσθητική φαινομενικότητα. Ὄταν ἕνα φαινόμενο ὑπερβαίνει τή φαινομενικότητά του, ὅταν πηγαίνει πέρα ἀπό αὐτή, αὐτό τό «πέρα» εἶναι τό αἰσθητικό περιεχόμενο ἀλήθειας, τό στοιχεῖο τῆς φαινομενι-

κότητας πού δέν εἶναι φαινομενικότητα. Τό περιεχόμενο ἀλήθειας δέν εἶναι ἓνα ἐμπειρικό στοιχεῖο, ἓνα δεδομένο μεταξύ πολλῶν ἄλλων μέσα σέ ἓνα ἔργο τέχνης, ἀλλά δέν εἶναι καί ἀνεξάρτητο ἀπό τά φαινόμενα. Τό πρῶτο σύμπλεγμα θεμάτων τοῦ προαναφερόμενου Adagio, μέ τήν ἔκτακτη καί εὐγλωττη ὁμορφιά του, εἶναι σχηματισμένο σάν περίτεχνο ψηφιδωτό ἀπό μορφώματα πού κάνουν ἀντιθέσεις καί εἶναι τοποθετημένα συχνά σέ ἀπόσταση τό ἓνα ἀπό τό ἄλλο, ἀλλά βρίσκονται σέ μοτιβική συνάρτηση μεταξύ τους. Ἡ ἀτμόσφαιρα αὐτοῦ τοῦ συμπλέγματος, πού παλαιότερα θά τήν ἀποκαλοῦσαν διάθεση, ἐκφράζει, ὅπως ἀσφαλῶς κάθε διάθεση, τήν προσδοκία ἐνός συμβάντος· καί μέ φόντο αὐτή τή διάθεση γίνεται συμβάν. Διαγράφοντας μιά ἀνοδική γραμμή σέ μιά κίνηση τριακοστών δεύτερων ἀκολουθεῖ λοιπόν τό δεύτερο θέμα σέ φά μείζονα. Μετά τά σκοτεινά καί διάχυτα πού προηγήθηκαν, ἡ συνοδευόμενη μελωδία στήν ἐπάνω φωνή, ὅπως ἔχει συντεθεῖ τό δεύτερο θέμα, ἀποκτᾷ τόν χαρακτήρα της, πού ἐκφράζει τή συμφιλίωση καί ταυτόχρονα μιά ἐπαγγελία. Τό ὑπερβαῖνον δέν ὑπάρχει χωρίς αὐτό πού ὑπερβαίνει. Τό περιεχόμενο ἀλήθειας διαμεσολαβεῖται ἀπό τή μορφολογική διάταξη, δέν βρίσκεται ἔξω ἀπό αὐτή, ἀλλά οὔτε ἐνυπάρχει σέ αὐτή καί τά στοιχεῖα της. Αὐτό ἀσφαλῶς ἀποκρυσταλλώθηκε ὡς ἡ ἰδέα τῆς αἰσθητικῆς διαμεσολάβησης γενικά, τοῦ ὀχήματος μέσω τοῦ ὁποίου τά ἔργα τέχνης συμμετέχουν στό περιεχόμενο ἀλήθειας τους. Ἡ τροχιά τῆς διαμεσολάβησης μπορεῖ νά κατασκευασθεῖ στή δομή τῶν ἔργων τέχνης, στήν τεχνική τους. Ἡ γνώση τῆς τεχνικῆς μᾶς ὁδηγεῖ στήν ἀντικειμενικότητα τοῦ ἴδιου τοῦ πράγματος, τήν ὁποία ἐγγυᾶται τρόπον τινά ἡ ἐσωτερική συνοχή τῆς μορφολογικῆς διάταξης τῶν ἐπιμέρους στοιχείων. Καί αὐτή ἡ ἀντικειμενικότητα δέν μπορεῖ σέ τελική ἀνάλυση νά εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπό τό περιεχόμενο ἀλήθειας. Ἀποστολή τῆς αἰσθητικῆς εἶναι νά ἀποτυπώσει τήν τοπογραφία αὐτῶν τῶν στοιχείων. Στό αὐθεντικό ἔργο ἡ κυριαρχία πάνω σέ κάτι φυσικό καί ὑλικό ἔχει ἀπέναντί της, σάν ἀντίστιξη, τό ἀντικείμενο τῆς κυριαρχίας, τό ὁποῖο διαμέσου τῆς ἀρχῆς τῆς κυριαρχίας βρίσκει ἓναν τρόπο γιά νά ἐκφρασθεῖ, μιά γλώσσα. Αὐτή ἡ διαλεκτική σχέση καταλήγει στό περιεχόμενο ἀλήθειας τῶν ἔργων τέχνης.

Τό πνεῦμα τῶν ἔργων τέχνης εἶναι ἡ ἀντικειμενοποιημένη μιμητική τους συμπεριφορά: ἐναντίον τῆς μίμησης καί ταυτόχρονα ἡ μορφή της μέσα στήν τέχνη.

Ἡ μίμηση δέν μπορεῖ οὔτε νά ἀπαλειφθεῖ ἀπλῶς ὡς αἰσθητική κατηγορία οὔτε νά γίνει ἀποδεκτή χωρίς περιστροφές. Ἡ τέχνη ἀντικειμενοποιεῖ τή μιμητική παρόρμηση. Ἀπό τή μιὰ μεριά τή διατηρεῖ, ἐνῶ ἀπό τήν ἄλλη τῆς ἀφαιρεῖ τήν ἀμεσότητα καί τήν ἀρνεῖται. Ἡ ἀπομίμηση ἀντικειμένων εἶναι ἓνα μοιραῖο ὑποπροϊόν αὐτῆς τῆς διαλεκτικῆς τῆς ἀντικειμενοποίησης. Ἡ ἀντικειμενοποιημένη πραγματικότητα εἶναι τό ἀντίστοιχο τῆς ἀντικειμενοποιημένης μίμησης. Ἀπό τήν ἀντίδραση στό μή ἐγώ προκύπτει ἡ ἀπομίμησή του. Ἡ ἴδια ἡ μίμηση ὑποτάσσεται στήν ἀντικειμενοποίηση, μέ τή μάταιη ἐλπίδα ὅτι θά κλείσει τό χάσμα πού δημιουργήθηκε ἀνάμεσα στήν ἀντικειμενοποιημένη συνείδηση καί τό ἀντικείμενο. Καθώς τό ἔργο τέχνης θέλει νά γίνει παρόμοιο μέ τό Ἄλλο του, μέ τὰ ἀντικείμενα, γίνεται ἀνόμοιο μέ αὐτά. Ἀλλά μόνο στήν αὐτοαποξένωσή του μέσω τῆς μίμησης ἀποκτᾷ τό ὑποκείμενο τήν ἀπαραίτητη δύναμη γιά νά ἀποσεισεί τόν μαγικό κλοιό τῆς μίμησης. Ἐκεῖνο πού ἐπὶ χιλιετίες ἔκανε τὰ ἔργα τέχνης νά εἶναι εἰκόνες πραγμάτων ἀποκαλύπτεται ἀπό τήν ἱστορία, τόν κριτικό τους, ὡς κάτι μή οὐσιῶδες γιά τὰ ἔργα. Κανένας Joyce χωρίς τόν Proust, καί αὐτός ὄχι χωρίς τόν Flaubert, τόν ὁποῖο κοίταζε ἀφ' ὑψηλοῦ. Διαμέσου τῆς μίμησης, ὄχι μακριά ἀπό αὐτή, ἡ τέχνη κατέκτησε τήν αὐτονομία της· ἡ ἴδια τῆς ἐπέτρεψε νά ἀποκτήσει τὰ μέσα γιά τήν ἐλευθερία της.

Ἡ τέχνη δέν εἶναι οὔτε ἀπεικόνιση οὔτε γνώση ἀντικειμένων· διαφορετικά θά καταντοῦσε διπλασιασμός τῆς πραγματικότητας, αὐτό πού ὁ Husserl ἐπέκρινε μέ αὐστηρή συνέπεια στό πεδίο τῆς συλλογιστικῆς γνώσης. Ἀπεναντίας, ἡ τέχνη ἀπλώνει τὰ χέρια της γιά νά πιάσει τήν πραγματικότητα, κινούμενη πάντοτε στό ἐπίπεδο τῶν χειρονομιῶν· μόλις τήν ἀγγίξει τρομάζει καί κάνει πίσω. Τά γράμματά της εἶναι σημάδια αὐτῆς τῆς κίνησης. Ὁ ἀστερισμός τους μέσα σέ ἓνα ἔργο τέχνης εἶναι τό κρυπτογράφημα τοῦ ἱστορικοῦ χαρακτήρα τῆς πραγματικότητας, ὄχι τό πιστό εἶδωλό της. Μιά τέτοια συμπεριφορά συγγενεῦει μέ τή μίμηση. Ἀκόμη καί ἔργα

τέχνης πού εμφανίζονται ως απεικονίσεις της πραγματικότητας, μόνο δευτερευόντως την αναπαράγουν· γίνονται δεύτερη πραγματικότητα αντιδρώντας στην πρώτη· υποκειμενικά αντιπροσωπεύουν τόν στοχασμό, αδιάφορο αν οί καλλιτέχνες στοχάσθηκαν ή όχι. Μόνο τό έργο τέχνης πού γίνεται ένα είναι καθ' έαυτό χωρίς νά εικονίζει κάτι [συλλαμβάνει την ουσία, καί αυτό προϋποθέτει ασφαλώς την ανεπτυγμένη αισθητική υποταγή της φύσης].^{106β}

Αν ισχύει ό νόμος ότι οί καλλιτέχνες δέν ξέρουν τί είναι ένα έργο τέχνης, αυτό έρχεται ασφαλώς σέ σύγκρουση μέ τή σημερινή αναγκαιότητα του στοχασμού στην τέχνη· ό στοχασμός δέν είναι ίσως νοητός παρά μόνο διαμέσου της συνείδησης των καλλιτεχνών. Καί πράγματι αυτή ή άγνοια κηλιδώνει συχνά τό έργο σημαντικών καλλιτεχνών, προπάντων στίς πολιτιστικές ζώνες στίς όποιες ή τέχνη έχει ακόμη τή θέση της. Η άγνοια, λόγου χάρη ως έλλειψη γούστου, γίνεται ένυπαρκτο ελάττωμα. Τό σημείο αδιαφορίας μεταξύ της άγνοιας καί του αναγκαίου στοχασμού είναι βέβαια ή τεχνική. Αυτή δέν επιτρέπει μόνο κάθε στοχασμό, αλλά τόν απαιτεί, χωρίς όμως μέ την αναδρομή στην υπερκείμενη έννοια νά καταστρέψει τό γόνιμο σκοτάδι των έργων.

Ο αινιγματικός χαρακτήρας είναι τό ρίγος ως ανάμνηση, όχι ως ζωντανή παρουσία.

Η τέχνη του παρελθόντος δέν συνέπιπτε μέ τό λατρευτικό της στοιχείο ούτε έρχόταν σέ άπλή αντίθεση προς αυτό. Αποσπάσθηκε από τά λατρευτικά αντικείμενα μέ ένα άλμα, στό όποιο τό λατρευτικό στοιχείο μεταμορφώθηκε καί ταυτόχρονα διατηρείται, καί αυτή ή δομή αναπαράγεται σέ όλα τά στάδια της ιστορίας της. Όλη ή τέχνη περιέχει στοιχεία εξαιτίας των όποίων κινδυνεύει νά μήν εκπληρώσει την επίπονη καί επισφαλή έννοιά της: τό έπος ως υποτυπώδης ιστοριογραφία, ή τραγωδία ως όμοίωμα μιās άκροαματικής διαδικασίας, όπως καί τό πιο άφηρημένο μόρφωμα ως διακοσμητικό σχέδιο ή τό ρεαλιστικό μυθιστόρημα ως προκαταλαμβανόμενη κοινωνική επιστήμη, ως ρεπορτάζ.

Ο αινιγματικός χαρακτήρας των έργων τέχνης παραμένει συμφυής μέ την ιστορία. Η ίδια τά έκανε άλλοτε αινίγματα, ή ίδια

ἐξακολουθεῖ καί τώρα νά τά κάνει, καί ἀντίστροφα, αὐτή καί μόνο, πού τούς προσέδωσε κῦρος, ἀποτρέπει ἀπό τά ἔργα τέχνης τό ὀδυνηρό ἐρώτημα σχετικά μέ τόν λόγο ὑπαρξῆς τους.

Τήν ἐποχή πού τυλίγονται στή σιωπή, τά ἔργα τέχνης εἶναι ἀρχαϊκά. Ἀλλά ὅταν δέν μιλοῦν πιά, μιλάει ἡ ἴδια ἡ σιωπή τους.

Τά σημάδια τοῦ τρόμου δέν τά φέρει ὁλόκληρη ἡ πρωτοποριακή τέχνη. Πιό ἐμφανῆ εἶναι ἐκεῖ ὅπου δέν ἔχει διακοπεῖ κάθε σχέση τοῦ τρόπου ζωγραφικῆς πρὸς τό ἀντικείμενο, τῆς μουσικῆς διαφωνίας πρὸς τήν ἀνεπτυγμένη καί ἀποκηρυγμένη συμφωνία: τά σόκ τοῦ Picasso τά προκαλοῦσε ἡ ἀρχή τῆς παραμόρφωσης. Πολλά ἀφηρημένα καί κονστρουκτιβιστικά ἔργα δέν σοκάρουν· δέν εἶναι βέβαιο ἂν σέ αὐτό συντελεῖ ἡ δύναμη μιᾶς μελλοντικῆς κοινωνίας πού θά προκαλεῖ λιγότερο φόβο ἢ ἂν –καί ὑπέρ αὐτῆς τῆς ἐκδοχῆς συνηγοροῦν πολλά– ἡ ἁρμονία τοῦ ἀφηρημένου εἶναι ἀπατηλή, ὅπως καί ἡ κοινωνική εὐφορία τῶν πρώτων δεκαετιῶν μετά τήν εὐρωπαϊκὴ καταστροφή· φαίνεται ὅτι μιὰ τέτοια ἁρμονία παρακμάζει καί στό πεδίο τῆς αἰσθητικῆς.

Προβλήματα προοπτικῆς, ἄλλοτε τό πιό ἀποφασιστικό κινοῦν αἷτιο τῆς ζωγραφικῆς, δέν ἀποκλείεται νά ἀνακύψουν πάλι, ἀλλά θά ἔχουν ἀπελευθερωθεῖ ἀπό τό στοιχεῖο τῆς ἀπεικόνισης. Τό ἐρώτημα εἶναι μάλιστα ἂν κάτι ἀπολύτως μὴ παραστατικό μπορεῖ κἄν νά νοηθεῖ ὀπτικά ἢ μήπως καθετί ἐμφανιζόμενο, ἀκόμη καί ὅταν ὑφίσταται τίς πιό ἀκραῖες ἀφαιρετικές περιστολές, φέρει ἀκόμη ἴχνη τοῦ ἀντικειμενικοῦ κόσμου. Τέτοιου εἴδους εἰκασίες γίνονται ἀναληθεῖς ὅταν τίθενται στήν ὑπηρεσία ὁποιωνδήποτε παλινορθώσεων. Τό ὑποκειμενικό ὄριο τῆς γνώσης εἶναι ὅτι δύσκολα ἓνα ὑποκείμενο τῆς γνώσης ἀντιστέκεται στόν πειρασμό νά βγάλει συμπεράσματα γιά τό μέλλον μέ βάση τήν προσωπική του κατάσταση. Τό ταμποῦ πού ἔχει ἐπιβληθεῖ στίς σταθερές τῆς ἱστορίας εἶναι ταυτόχρονα ἓνα ἐμπόδιο σέ τέτοιου εἴδους εἰκασίες. Ἀλλά δέν μπορεῖ κανεὶς οὔτε νά φαντασθεῖ θετικά καί παραστατικά τό μέλλον οὔτε νά καθορίσει ἀμετάβλητες παραμέτρους· ἡ αἰσθητικὴ συγκεντρώνεται στά αἰτήματα τῆς στιγμῆς.

Ἀσφαλῶς δέν μποροῦμε νά ὀρίσουμε τί εἶναι ἓνα ἔργο τέχνης, ἀλλά ἡ αἰσθητική δέν ἐπιτρέπεται νά ἀγνοεῖ τήν ἀνάγκη γιά ἓναν τέτοιο ὀρισμό, ἀλλιῶς ἀθετεῖ τίς ὑποσχέσεις της. Τά ἔργα τέχνης εἶναι εἰκόνες χωρίς κάτι ἀπεικονιζόμενο καί κατά συνέπεια χωρίς εἰκόνα· εἶναι οὐσία ὡς φαινόμενο. Δέν ἔχουν τά χαρακτηριστικά τῶν πλατωνικῶν ἰδεῶν ὡς ἀρχετύπων οὔτε τῶν ὁμοιωμάτων τους, προπάντων δέν εἶναι αἰώνια· εἶναι ἀπό κάθε ἀποψη ἱστορικά. Ἡ προκαλλιτεχνική συμπεριφορά πού προσεγγίζει περισσότερο τήν τέχνη καί ὁδηγεῖ σέ αὐτή εἶναι ἡ μετατροπή τῆς ἐμπειρίας σέ μιά ἐμπειρία εἰκόνων· ὅπως τό ἐξέφρασε ὁ Kierkegaard: τά λάφυρα πού ἀρπάζουν εἶναι εἰκόνες. Τά ἔργα τέχνης εἶναι ἀντικειμενοποιήσεις τέτοιων εἰκόνων καί τῆς μίμησης, σχήματα ἐμπειρίας πού ἐξομοιώνουν τό ὑποκείμενο τῆς ἐμπειρίας μέ τόν ἑαυτό τους.

Μορφές τῆς λεγόμενης χαμηλῆς τέχνης, ὅπως τά δραματικά στιγμιότυπα τοῦ τσίρκου, ὅπου στό τέλος ὅλοι οἱ ἐλέφαντες σηκώνονται στά πίσω πόδια ἐνῶ πάνω σέ κάθε προβοσκίδα στέκεται ἀκίνητη, σέ χαριτωμένη πόζα, μιά μπαλαρίνα, εἶναι εἰκόνες χωρίς προθέσεις, ἀρχέτυπα αὐτοῦ πού ἡ φιλοσοφία τῆς ἱστορίας ἀποκρυπτογραφεῖ στήν τέχνη. Ἀπό τίς μορφές πού ἡ τέχνη ἀποστρέφεται μπορεῖ νά συμπεράνει κανεῖς πολλά γιά τό κρυφό μυστικό της, πού δέν τό ὑποπτεύεται κανεῖς πίσω ἀπό τό καθιερωμένο ἐπίπεδο, ὅπου ἡ τέχνη ταυτίζεται μέ τίς σταθερές μορφές πού ἔχει λάβει.

Ὁμορφιά εἶναι ἡ ἔξοδος ἐκείνου πού ἀντικειμενοποιήθηκε στό βασίλειο τῶν σκοπῶν καί τώρα τό ἐγκαταλείπει.

Ἡ ἰδέα μιᾶς ἀντικειμενικότητας μή ἀντικειμενοποιημένης καί κατά συνέπεια χωρίς ρητές προθέσεις ἀναφαίνεται στήν αἰσθητική σκοπιμότητα καθῶς καί στήν ἀπουσία σκοπῶν στήν τέχνη, στήν ὁποία μεταδίδεται μόνο διαμέσου τοῦ ὑποκειμένου, μέσω τῆς ὀρθολογικότητας ἀπό τήν ὁποία προέρχεται ἡ σκοπιμότητα. Ἡ τέχνη εἶναι μιά πόλωση: ὁ σπινθήρας τῆς μεταπηδᾷ ἀπό τήν ἀποξενωνόμενη καί συγκεντρωνόμενη στόν ἑαυτό τῆς ὑποκειμενικότητας σέ ἐκεῖνο πού δέν σκηνοθετεῖται ἀπό τήν ὀρθολογικότητα, τό φράγμα ἀνάμεσα στό ὑποκείμενο καί αὐτό πού ἡ φιλοσοφία ἄλλοτε ἀποκαλοῦσε εἶναι καθ' ἑαυτό. Ἀσύμβατη εἶναι μέ τήν ἐνδιάμεση περιοχή, ἐκείνη τῶν συστατικῶν συμβάσεων.

Ἡ καντιανή σκοπιμότητα χωρίς σκοπό εἶναι μιά ἀρχή πού ἀπό τήν ἐμπειρική πραγματικότητα, τό βασίλειο τῶν σκοπῶν τῆς αὐτοσυντήρησης, μεταναστεύει σέ ἕνα ἄλλο, ἀποσπασμένο ἀπό αὐτό, τό ἄλλοτε ἱερό. Διαλεκτικό χαρακτήρα ἔχει ἡ σκοπιμότητα τῶν ἔργων τέχνης ὡς κριτική τῆς πρακτικῆς πού θέτει σκοπούς. Παίρνει τό μέρος τῆς καταπιεσμένης φύσης, καί σέ αὐτό ὀφείλει τήν ἰδέα μιᾶς σκοπιμότητας διαφορετικῆς ἀπό ἐκείνη πού θέτουν οἱ ἄνθρωποι· οἱ φυσικές ἐπιστῆμες τή διέλυσαν ἀσφαλῶς. Ἡ τέχνη εἶναι σωτηρία τῆς φύσης ἢ τῆς ἀμεσότητας μέσω τῆς ἄρνησής της, τέλεια διαμεσολάβηση. Μέ τό μή ἐξουσιαζόμενο ἐξομοιώνεται μέσω τῆς ἀπεριόριστης κυριαρχίας πάνω στό ὑλικό της· αὐτό κρύβεται στό ὀξύμωρο τοῦ Kant.

Ἡ τέχνη, ὁμοίωμα τῆς κυριαρχίας τῶν ἀνθρώπων πάνω στή φύση, ἀρνεῖται μέσω τοῦ στοχασμοῦ αὐτῇ τήν κυριαρχία καί τείνει νά συμπαθήσει τῇ φύση. Ἡ ὑποκειμενική ὁλότητα τῶν ἔργων τέχνης δέν παραμένει μιὰ κυριαρχία ἐπιβαλλόμενη στό Ἄλλο, ἀλλά, μέ τήν ἀπόστασή τους ἀπό αὐτό, τό ἀποκαθιστοῦν στό ἐπίπεδο τῆς φαντασίας. Μεταφερμένη στό οὐδέτερο πεδίο τῆς τέχνης, ἡ κυριαρχία πάνω στή φύση χάνει τή βιαιότητά της. Ὑπό τό φῶς τῆς φανταστικῆς ἀποκατάστασης τοῦ ζημιωμένου Ἄλλου στή δική του μορφή ἡ ὑποταγή τῆς φύσης γίνεται ἓνα μοντέλο τοῦ μή ζημιωμένου. Ἡ αἰσθητική ὁλότητα εἶναι ἡ ἀντίθεση τοῦ ἀναληθοῦς ὅλου, τῆς ὑφιστάμενης κοινωνίας. Ἄν ἡ τέχνη δέν θέλει νά χρωστάει τήν ὕπαρξή της σέ τίποτε ἄλλο ἐκτός ἀπό τόν ἑαυτό της, ὅπως γράφει κάπου ὁ Valéry, εἶναι ἐπειδὴ θέλει νά γίνει παραβολή ἐνός εἶναι καθ' ἑαυτό, τοῦ μή ὑποταγμένου, τοῦ μή παραμορφωμένου. Ἡ τέχνη εἶναι τό πνεῦμα πού συγκροτῶντας τό οἰκεῖο του βασιλεῖο ἀρνεῖται τόν ἑαυτό του.

Ὑπέρ τῆς ιδέας ὅτι ἡ ὑποταγή τῆς φύσης δέν εἶναι ἓνα συμβεβηκός τῆς τέχνης, ἓνα ἁμάρτημα ὀφειλόμενο στή μεταγενέστερη ἀμαλγάμωσή της μέ τήν πορεία τοῦ πολιτισμοῦ, συνηγορεῖ τουλάχιστον τό γεγονός ὅτι οἱ μαγικές πρακτικές τῶν πρωτόγονων λαῶν φέρουν μέσα τους, ἀδιαχώριστο, τό στοιχεῖο τῆς κυριαρχίας πάνω στή φύση. «Ἡ βαθειά ἐπίδραση πού ἀσκεῖ ἡ εἰκόνα τοῦ ζώου ἐξηγεῖται ἀπλῶς ἀπό τό γεγονός ὅτι ἡ εἰκόνα μέ τά γνωρίσματά της ἔχει τήν ἴδια ψυχολογική ἐπίδραση μέ τό ἀντικείμενο πού παριστάνει. Μέ τήν ψυχολογική ἀλλαγὴ πού ὑφίσταται ὁ ἄνθρωπος, νομίζει πὼς νοιώθει τήν ἐπενέργεια τῆς μαγείας. Ἀπὸ τήν ἄλλη μεριά, ἀπὸ τό γεγονός ὅτι μιὰ εἰκόνα μένοντας ἀκίνητη ἔχει παραδοθεῖ στήν ἐξουσία του, ὁ ἄνθρωπος ἀντλεῖ τήν πεποίθηση ὅτι ἔχει πιάσει καί καταβάλλει τό παριστανόμενο ἄγριο ζῶο. Ἔτσι λοιπόν ἡ εἰκόνα εἶναι γι' αὐτόν ἓνα μέσον πού τοῦ ἐπιτρέπει νά ἐξουσιάζει τό ζῶο».¹⁰⁷ Ἡ μαγεία εἶναι μιὰ ὑποτυπώδης μορφή τῆς αἰτιοκρατικῆς σκέψης, ἡ ὁποία ἀργότερα διέλυσε τή μαγεία.

Ἡ τέχνη εἶναι μιμητική συμπεριφορὰ πού γιὰ τήν ἀντικειμενοποίησή της διαθέτει τά πιό προηγμένα ὀρθολογικά μέσα, ὑπὸ τὴν ἐννοια ὅτι κατέχει καί ἐξουσιάζει τό ὑλικό καί τίς τεχνικές. Μέ αὐτὴ τὴν

ἀντίφαση ἀντιδρᾶ στήν ἀντίφαση τοῦ ἴδιου τοῦ ὀρθοῦ λόγου. Ἄν ὁ τελικός σκοπός (Telos) τοῦ ὀρθοῦ λόγου ἦταν μιά ἐκπλήρωση ὄχι κατ' ἀνάγκη ὀρθολογική –ή εὐτυχία εἶναι ἐχθρός τῆς ὀρθολογικότητας, ἕνας σκοπός πού ἐντούτοις χρειάζεται τήν ὀρθολογικότητα ὡς μέσον–, τότε θά μπορούσαμε νά ποῦμε ὅτι ἡ τέχνη υἱοθετεῖ αὐτόν τόν μὴ ὀρθολογικό τελικό σκοπό. Καί στίς τεχνικές της κάνει χρήση τῆς πλήρους ὀρθολογικότητας, ἐνῶ στόν δῆθεν «τεχνικό κόσμο» ὑφίσταται περιορισμούς ἀπό τή μεριά τῶν παραγωγικῶν σχέσεων καί παραμένει ἐπίσης ἀνορθολογική. – Κακή εἶναι ἡ τέχνη στήν ἐποχή τῆς τεχνικῆς ὅταν πλανᾶται ὡς πρὸς τίς κοινωνικές συνθῆκες πού συνεπάγεται ἡ κυριαρχία τῆς τεχνολογίας, τήν παγκοσμιοποιημένη διαμεσολάβηση.

Ἡ ὀρθολογικότητα τῶν ἔργων τέχνης ἀποβλέπει στήν ἀντίστασή τους κατὰ τῆς ἐμπειρικῆς πραγματικότητας: ὀρθολογική ἐπεξεργασία τῶν ἔργων τέχνης σημαίνει μιά λογικά συνεπῆ μορφοποίηση. Ἔτσι ἔρχονται σέ ἀντίθεση πρὸς τόν ἐξωτερικό κόσμο, τόν τόπο τοῦ ὀρθοῦ λόγου πού ὑποτάσσει τή φύση, ἀπό τόν ὁποῖο προέρχεται ἡ αἰσθητική ὀρθολογικότητα, καί γίνονται ἕνα εἶναι δι' ἑαυτό, χωριστή ὕπαρξη. Ἡ ἀντίσταση πού προβάλλουν τά ἔργα τέχνης στήν κυριαρχία εἶναι μιά μιμητική ἐξομοίωση μέ αὐτή. Γιά νά παραγάγουν κάτι ποιοτικά διαφορετικό ἀπό τόν κόσμο τῆς κυριαρχίας πρέπει νά ἐξομοιωθοῦν μέ τήν κυριαρχική συμπεριφορά. Ἀκόμη καί ἡ ἐνύπαρκτη πολεμική πού διακρίνει τή στάση τῶν ἔργων τέχνης ἀπέναντι στόν ὑπαρκτό κόσμο υἱοθετεῖ τήν ἀρχή στήν ὁποία ὁ ἴδιος ὑπόκειται καί ἡ ὁποία τοῦ στερεῖ κάθε εἰδική ποιότητα μετατρέποντάς τον σέ ἀπλό εἶναι. Ἡ αἰσθητική ὀρθολογικότητα θέλει νά ἐπανορθώσει τίς ζημιές πού ἔχει προκαλέσει στόν ἐξωτερικό κόσμο ἡ ὀρθολογικότητα στήν ὑπηρεσία τῆς κυριαρχίας πάνω στή φύση.

Ἡ προγραφή τοῦ αὐθαίρετου, κυριαρχικοῦ στοιχείου τῆς τέχνης δέν ἀφορᾷ τήν κυριαρχία, ἀλλά τήν ἀπόπλυση τῶν ἀμαρτιῶν της, ἡ ὁποία εἶναι δυνατή ἂν τό ὑποκείμενο θέτει τήν αὐτοκυριαρχία του καί τήν κυριαρχία πάνω στό Ἄλλο του στήν ὑπηρεσία τοῦ μὴ ταυτόσημου.

Ἡ κατηγορία τῆς μορφοποίησης, ὀδυνηρὴ ὅταν αὐτονομεῖται, ἐπικαλεῖται τὴ δομὴ τοῦ ἔργου. Ἀλλὰ ὅσο μικρότερη εἶναι ἡ κυριαρχία πού ἀσκεῖται μέσα σέ ἓνα ἔργο τέχνης, τόσο πιο μεγάλη ἡ ἀξία του, τόσο πιο μορφοποιημένο εἶναι. Μορφοποίηση σημαίνει ἀπουσία μορφοποίησης.

Εἰδικά τὰ πλήρως κατασκευασμένα ἔργα τέχνης τῆς νεωτερικότη-
τας ρίχνουν ξαφνικά φῶς στίς ἐλλείψεις τῆς λογικότητας καί τῆς
ἐμμονῆς στό ἐγγενές μορφολογικό πλαίσιο· γιά νά ἀνταποκριθοῦν
στήν ἔννοιά τους πρέπει νά τήν παραβιάσουν κάπως μέ μιά πονη-
ριά· ὁ Klee τό ἔχει σημειώσει στό ἡμερολόγιό του. Ἕνας ἀπό τοὺς
στόχους πού θέτουν οἱ πιό ἀδυσώπητοι καλλιτέχνες στόν ἑαυτό
τους εἶναι νά πραγματοποιήσουν τή λογική τοῦ «δέν παίρνει ἄλλο»
—κατά περίεργο τρόπο, ἕνας συνθέτης ὅπως ὁ Richard Strauss δέν
εἶχε αὐτή τήν εὐαισθησία—, ἐνῶ ἀπό τήν ἄλλη μεριά τή σπάζουν, τήν
ἀναστέλλουν, γιά νά τῆς ἀφαιρέσουν τόν μηχανιστικό χαρακτήρα,
καθετί προβλέψιμο, πού εἶναι ἀνεπιθύμητο. Ἡ ἐπιταγή τῆς προ-
σαρμογῆς τοῦ καλλιτέχνη πρὸς τό ἔργο ζητεῖ ἀπό αὐτόν παρεμβά-
σεις στή δομή του, γιά νά μή γίνει ὠρολογιακή βόμβα. Οἱ χειρονο-
μίες τῆς παρέμβασης, μέ τίς ὁποῖες στό ὄψιμο ἔργο τοῦ Beethoven
ἀρχίζουν συνήθως οἱ ἀναπτύξεις τους, τρόπον τινά μέ μιά πράξη
τῆς βούλησης, εἶναι ἴσως πρώιμες μαρτυρίες αὐτῆς τῆς ἐμπειρίας.
Χωρίς τέτοιες παρεμβάσεις ἡ γόνιμη στιγμή τοῦ ἔργου τέχνης με-
τατρέπεται σέ θανάσιμη γι' αὐτό.

Τή διαφορά μεταξύ τῆς αἰσθητικῆς λογικότητας καί τῆς συλλογι-
στικῆς μπορούμε νά τή δοῦμε στά ποιήματα τοῦ Georg Trakl. Ἡ
ἀλληλουχία τῶν εἰκόνων —«Πόσο ὠραῖα μπαίνουν οἱ εἰκόνες στή
σειρά»— δέν συγκροτεῖ ἀσφαλῶς ἕνα νοηματικό πλαίσιο σύμφωνα
μέ τοὺς κανόνες τῆς λογικῆς καί τῆς αἰτιότητας, πού διέπουν τήν
περιοχή τῶν ἀποφάνσεων, προπάντων ἐκεῖνη τῶν ὑπαρκτικῶν κρί-
σεων, παρά τό συνδετικό «εἶναι» πού συνήθιζε ὁ Trakl· ὁ ποιητής
τό ἐπέλεγε ὡς παράδοξο, γιά νά πεῖ ὅτι εἶναι αὐτό πού δέν εἶναι.

Ἄν καί ἡ δομή τους δίνει τήν ἐντύπωση ὅτι ἀκολουθεῖ συνειρμούς, ἐντούτοις δέν ἀφήνεται ἀπλῶς στή ροή τους. Ἐμμεσα, συσκοτισμένα, ἀρχίζουν νά παίζουν ἕνα ρόλο διάφορες λογικές κατηγορίες ὅπως ἐκείνη τῆς, ἐν εἶδει μουσικῆς, ἀνοδικῆς ἢ καθοδικῆς καμπύλης τῶν ἐπιμέρους στοιχείων, τῆς κατανομῆς τῶν ἀποχρώσεων, τῆς σχέσης μεταξύ χαρακτηριστικῶν ὅπως ἀρχή, συνέχεια, τέλος. Τά στοιχεῖα τῶν εἰκόνων συμμετέχουν σέ τέτοιες τυπικές-μορφολογικές κατηγορίες, ἀλλά νομιμοποιοῦνται μόνο βάσει αὐτῶν τῶν σχέσεων, οἱ ὁποῖες ὀργανώνουν τά ποιήματα καί τά ἀνυψώνουν πάνω ἀπό τό τυχαῖο τῶν ἀπλῶν εὐρημάτων, τῶν ξαφνικῶν ἰδεῶν. Ἡ αἰσθητική μορφή μπορεῖ νά εἶναι ὀρθολογική ἀκόμη καί ὅταν στηρίζεται στόν συνειρμό. Στόν τρόπο μέ τόν ὁποῖο ἡ μία στιγμή καλεῖ κοντά της τήν ἄλλη ὑπάρχει ἡ δύναμη τῆς πειστικῆς αὐστηρότητας πού ἀπαιτοῦν ἄμεσα τά συμπεράσματα στή λογική καί τή μουσική. Καί πράγματι ὁ Τρακί, σέ μιά ἐπιστολή ὅπου κατάγγελλε ἕναν ἐνοχλητικό μιμητή του, μιλοῦσε γιά τά καλλιτεχνικά μέσα πού ἀπέκτησε. Κανένα ἀπό αὐτά τά μέσα δέν κάνει χωρίς τό στοιχεῖο τῆς λογικότητας.

Αἰσθητική τῆς μορφῆς καί τοῦ περιεχομένου. – Στή διαμάχη ἀνάμεσα στοὺς δύο προσανατολισμούς κατά εἰρωνικό τρόπο ἔχει τό πάνω χέρι ἡ αἰσθητική τοῦ περιεχομένου, ἀφοῦ τό νοηματικό περιεχόμενο τῶν ἐπιμέρους ἔργων καί τῆς τέχνης γενικά, ὁ σκοπός της, δέν εἶναι μορφολογικός, ἀλλά ἀνάγεται στό περιεχόμενο. Αὐτό ὅμως μπορεῖ νά γίνει μόνο δυνάμει τῆς αἰσθητικῆς μορφῆς. Ἄν ἡ αἰσθητική πρέπει νά πραγματεύεται τή μορφή, εἶναι ἀναγκασμένη νά τή μεταχειρίζεται μέ τό περιεχόμενο καθὼς κάνει τίς μορφές νά μιλήσουν.

Δέν μπορεῖ κανεῖς ἀπλῶς νά ἀρνηθεῖ τίς διαπιστώσεις τῆς αἰσθητικῆς τῆς μορφῆς. Ὅσο καί ἂν ὑστεροῦν σέ σχέση μέ μιά ἀπαρμείωτη αἰσθητική ἐμπειρία, σέ αὐτή τήν ἐμπειρία παίζουν ὅπωςδήποτε ἕνα ρόλο μερικά μορφολογικά χαρακτηριστικά, ὅπως οἱ μαθηματικές ἀναλογίες καί ἡ συμμετρία, ἢ οἱ δυναμικές κατηγορίες τῆς μορφῆς, λόγου χάρις ἡ ἔνταση καί ἡ χαλάρωση μέσω ἐξισσορόπησης. Χωρίς τή λειτουργία τους δέν θά μποροῦσε κανεῖς νά συλλάβει τά μεγάλα ἔργα τοῦ παρελθόντος, ἂν καί τά ἴδια δέν πρέπει νά ὑποστασιοποιοῦνται ὡς κριτήρια. Ἦταν πάντοτε ἀπλῶς στοιχεῖα, ἀδια-

χώριστα από τὰ πολύμορφα στοιχεία τοῦ περιεχομένου, καί ποτέ δέν εἶχαν ἄμεση ἰσχὺ ὥς τέτοια, ἀλλὰ μόνο σέ σχέση μέ αὐτό πού ἔπρεπε νά μορφοποιηθεῖ. Ὅλες αὐτές οἱ κατηγορίες εἶναι παραδείγματα διαλεκτικῆς. Τροποποιοῦνται ἀνάλογα μέ αὐτό πού μορφοποιεῖται. Μέ τή ριζοσπαστικοποίηση τῆς νεωτερικότητας τροποποιοῦνται πλέον ἀποκλειστικά μέσω τῆς ἄρνησής τους: ἐπενεργοῦν ἔμμεσα, καθὼς ἀποφεύγονται καί δέν ἰσχύουν πιά. Χαρακτηριστικό παράδειγμα εἶναι ἡ σχέση πρὸς τοὺς παραδοσιακοὺς κανόνες τῆς σύνθεσης εἰκόνων ἀπὸ τὸν Manet καί μετέπειτα, ὅπως σωστά παρατήρησε ὁ Valéry. Αὐτοὶ οἱ κανόνες διαφαίνονται στήν ἀντίσταση τοῦ ἐκάστοτε ἔργου κατὰ τῆς ἐπιβολῆς τους. Μιά κατηγορία ὅπως ἐκείνη τῶν ἀναλογιῶν στή δομὴ ἑνὸς ἔργου ἔχει νόημα μόνον ἐφόσον περιλαμβάνει καί τὴν ἀνατροπὴ τῶν ἀναλογιῶν, δηλαδή τὴν ἴδια τῆς τὴν κίνηση. Ἀκόμη καί στή νεωτερικότητα, μέσω μιᾶς τέτοιας διαλεκτικῆς οἱ μορφολογικὲς κατηγορίες ἀποκαθίσταντο σέ ἀνώτερο ἐπίπεδο, ἡ πεμπτουσία τῆς μουσικῆς διαφωνίας ἦταν ἡ ἁρμονία, ἡ πεμπτουσία τῶν ἐντάσεων ἦταν ἡ ἰσορροπία. Αὐτό θὰ ἦταν ἀδιανόητο ἂν οἱ μορφολογικὲς κατηγορίες δέν εἶχαν μετουσιώσει στοιχεῖα τοῦ περιεχομένου. Ἡ μορφολογικὴ ἀρχή, σύμφωνα μέ τὴν ὁποία τὰ ἔργα τέχνης θὰ ἔπρεπε νά ἐνσαρκώνουν τὴν ἔνταση καί τὴν ἰσορροπία, καταγράφει τὸ ἀνταγωνιστικὸ περιεχόμενο τῆς αἰσθητικῆς ἐμπειρίας: τῆς ἀσυμφιλίωτης πραγματικότητας πού ἐντούτοις θέλει τὴ συμφιλίωση. Ἀκόμη καί στατικὲς μορφολογικὲς κατηγορίες ὅπως ἐκείνη τῆς χρυσῆς τομῆς ἀντιπροσωπεύουν ἓνα στερεοποιημένο ὑλικὸ περιεχόμενο, τὴν ἰδέα τῆς ἴδιας τῆς συμφιλίωσης· στὰ ἔργα τέχνης ἡ ἁρμονία εἶχε ἀνέκαθεν μιὰ ἀξία ὡς ἀποτέλεσμα, ἐνῶ ἀπλῶς ὡς ἀξιωματικὴ θέση ἢ ἰσχυρισμὸς ἦταν πάντοτε ἰδεολογία, κάτι πού ἔγινε καί ἡ ὁμοιόσταση, μολονότι κατακτήθηκε ἀργότερα. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά κάθε ὑλικὸ περιεχόμενο ἀναπτύχθηκε στήν τέχνη, τρόπον τινά ὡς a priori τῆς τέχνης, μέσω τῆς μορφοποίησης, ἡ ὁποία ἀργότερα ἔλαβε τὴν ἀφηρημένη μορφή τῶν μορφολογικῶν κατηγοριῶν, οἱ ὁποῖες μέ τὴ σειρά τους μεταβλήθηκαν στή σχέση τους μέ τὸ ὑλικό. Μορφοποίησι σημαίνει σωστή ἐφαρμογὴ αὐτῆς τῆς μεταβολῆς. Αὐτό μπορεῖ νά διευκρινίσει τὴν ἔννοια τῆς διαλεκτικῆς στό πλαίσιο τῆς τέχνης.

Ἡ μορφολογική ἀνάλυση ἑνός ἔργου τέχνης καί τῆς λειτουργίας τῆς μορφῆς στό ἴδιο τό ἔργο ἔχει νόημα μόνο σέ σχέση μέ τό συγκεκριμένο ὕλικό του. Ἡ κατασκευή τῶν πιό ἄψογων διαγωνίων, ἁξόνων καί γραμμῶν φυγῆς ἑνός πίνακα, ὅπως καί ἡ καλύτερη οἰκονομία μοτίβων σέ ἓνα μουσικό ἔργο, δέν ἔχει κανένα ἐνδιαφέρον ἂν δέν ἀναπτύσσεται εἰδικά μέσα ἀπό αὐτόν τόν πίνακα ἢ ἀπό αὐτή τή σύνθεση ἀντίστοιχα. Καμμιά ἄλλη ἔννοια τῆς κατασκευῆς δέν θά ἦταν νόμιμη στήν τέχνη· ἀλλιῶς μετατρέπεται ἀναπόφευκτα σέ φετιχ. Πολλές ἀναλύσεις περιλαμβάνουν τά πάντα, ἀλλά δέν ἐξηγοῦν γιατί ἓνας πίνακας ζωγραφικῆς ἢ ἓνα μουσικό ἔργο ἀποκαλοῦνται ὡραῖα ἢ σέ τί ὀφείλεται ὁ λόγος ὑπαρξῆς τους. Τέτοιες ἀναλυτικές διαδικασίες πλήττονται πραγματικά ἀπό τήν κριτική τοῦ αἰσθητικοῦ φορμαλισμοῦ. Ἐνῶ δέν πρέπει νά ἀρκεῖται κανείς στή γενική διαβεβαίωση γιά τήν ἀμοιβαιότητα τῆς μορφῆς καί τοῦ περιεχομένου, ἀλλά νά τήν ἀναπτύσσει ἀναλυτικά σέ σχέση μέ τά ἐκάστοτε συγκεκριμένα στοιχεῖα – τά μορφολογικά στοιχεῖα παραπέμπουν πάντοτε στό περιεχόμενο καί διατηροῦν ἐπίσης μιά τάση σχετική μέ αὐτό. Ὁ χυδαῖος ὕλισμός καί ὁ ὄχι λιγότερο χυδαῖος κλασικισμός συμφωνοῦν στήν πλάνη ὅτι ὑπάρχει ἡ καθαρή μορφή. Τό ἐπίσημο δόγμα τοῦ ὕλισμοῦ ἀγνοεῖ τή διαλεκτική ἀκόμη καί τοῦ φετιχιστικοῦ χαρακτήρα στήν τέχνη. Εἰδικά ὅταν ἡ μορφή φαίνεται χειραφετημένη ἀπό κάθε δεδομένο περιεχόμενο, οἱ μορφές λαμβάνουν ἀπό μόνες τους δική τους ἑκφραση καί δικό τους περιεχόμενο. Αὐτό γίνεται φανερό σέ ἀρκετά σουρρεαλιστικά ἔργα, προπάντων στό συνολικό ἔργο τοῦ Klee: μέ τήν ἀπαρχαίωση τῶν ἔργων τά περιεχόμενα πού καταστάλαξαν στίς μορφές ἀφυπνίζονται. Αὐτό συνέβη στό Jugendstil ἐνόψει τοῦ σουρρεαλισμοῦ, ὁ ὁποῖος ἀποκήρυξε αὐτό τό ρεῦμα. Αἰσθητικά ὁ μοναχικός ἑαυτός (solus ipse) συνειδητοποιεῖ τήν ὑπαρξη τοῦ κόσμου, πού εἶναι δικός του καί τόν ἀπομονώνει στό καθεστῶς τοῦ μοναχικοῦ ἑαυτοῦ: τή στιγμή πού αὐτός καταγγέλλει τίς συμβάσεις τοῦ κόσμου.

Ἡ ἔννοια τῆς ἔντασης ἀπαλλάσσεται ἀπό τήν ὑποψία ὅτι εἶναι φορμαλιστική, καθῶς, δηλώνοντας διιστάμενες ἐμπειρίες ἢ ἀντινομικές σχέσεις μέσα στό ἔργο, ἀναφέρεται ἀκριβῶς στό στοιχεῖο τῆς «μορφῆς» στό ὁποῖο ἡ ἴδια ἀποκτᾷ χαρακτήρα περιεχομένου μέσα ἀπό τή σχέση της μέ τό ἄλλο της. Μέ τήν ἐσωτερική του ἔνταση τό

ἔργο τέχνης συνιστᾷ ἓνα δυναμικό πεδίο ἀκόμη καί ὅταν ἀντικειμενοποιεῖται καί μένει στάσιμο. Τό ἔργο τέχνης ἐνσαρκώνει τόσο τίς σχέσεις ἐντασης ὅσο καί τήν προσπάθεια διάλυσής τους.

Στίς μαθηματικίζουσες διδασκαλίες περί ἁρμονίας μπορεῖ νά ἀντιτείνει κανεῖς ὅτι τά αἰσθητικά φαινόμενα δέν μαθηματικοποιοῦνται. Τά ἴσα στήν τέχνη δέν εἶναι ἴσα. Αὐτό ἔχει γίνει προφανές στή μουσική. Ἡ ἐπάνοδος ἀνάλογων χωρίων ἴσου μήκους δέν ἐπιτυγχάνει αὐτό πού προσδοκᾷ ἡ ἀφηρημένη ἔννοια τῆς ἁρμονίας: κουράζει τόν ἀκροατή ἀντί νά τόν ἱκανοποιεῖ ἢ, γιά νά τό ποῦμε λιγότερο ὑποκειμενικά, εἶναι στή μορφή πολύ μακροσκελές. Ὁ Mendelssohn πρέπει νά ἦταν ἓνας ἀπό τούς πρώτους συνθέτες πού ἔλαβαν ὑπόψη αὐτή τήν ἐμπειρία, στήν ὁποία στηρίζεται ἀκόμη καί σήμερα ἡ αὐτοκριτική τῆς σειραϊκῆς σχολῆς σχετικά μέ τίς μηχανικές ἀντιστοιχίες. Μιά τέτοια αὐτοκριτική ἐνισχύεται μέ τήν αὐξανόμενη δυναμική πού χαρακτηρίζει τήν τέχνη, τήν καχυποψία πού προκαλεῖ κάθε ταυτότητα ἡ ὁποία δέν καταλήγει στό μή ταυτόσημο. Θά μπορούσαμε νά ἀποτολμήσουμε τήν ὑπόθεση ὅτι οἱ πασίγνωστες διαφορές τῆς «καλλιτεχνικῆς βούλησης» μεταξύ τοῦ μπαρόκ καί τῆς Ἀναγέννησης στίς εἰκαστικές τέχνες ὀφείλονται σέ αὐτή τήν ἐμπειρία. Ὅλες οἱ φαινομενικά φυσικές καί κατ' αὐτά ἀφηρημένες-ἀμετάβλητες σχέσεις πρέπει νά ὑφίστανται τροποποιήσεις ὅταν μεταφέρονται στήν τέχνη, ὥστε νά εἶναι ἀποδεκτές ὡς στοιχεῖα τῆς τέχνης. Ἡ τροποποίηση τῆς σειρᾶς τῶν φυσικῶν ἁρμονικῶν φθόγων μέσω τοῦ συγκεκριμένου κουρδίσματος εἶναι τό πιό χειροπιαστό παράδειγμα. Συνήθως αὐτές οἱ τροποποιήσεις ἀποδίδονται στό ὑποκειμενικό στοιχεῖο, πού ὑποτίθεται ὅτι δέν ἀνέχεται τήν ἀκαμψία μιᾶς δεδομένης, ἐτερόνομης διάταξης τοῦ ὕλικου. Ἀλλά αὐτή ἡ εὐλογία ἐρμηνεῖα βρίσκεται πολύ μακριά ἀπό τήν ἱστορία. Μόνο τελευταῖα παρατηρεῖται μιά ἀναδρομή στά λεγόμενα φυσικά ὕλικά καί φυσικές σχέσεις στήν τέχνη, μιά ἀστική πολεμική κατά τῆς ἀναληθοῦς καί ἀναξιόπιστης παραδοσιοκρατίας. Ἡ μαθηματικοποίηση καί ποιοτική ἰσοπέδωση τῶν καλλιτεχνικῶν ὕλικῶν καθώς καί τῶν μεθόδων πού τρόπον τινά ἀπορρέουν ἀπό αὐτά εἶναι πράγματι ἐπιτεύγματα τοῦ χειραφετημένου ὑποκειμένου, τοῦ «στοχασμοῦ», ὁ ὁποῖος ἀργότερα ἐξεγείρεται ἐναντίον τους. Οἱ πρωτόγονες διαδικασίες δέν γνωρίζουν τέτοιου εἶδους σχέσεις. Ὅ,τι στήν

τέχνη μπορεί νά θεωρηθεί φυσικό δεδομένο και φυσικός νόμος δέν είναι κάτι πρωτογενές, αλλά αποτελεί ένδο αισθητικό προϊόν της ιστορίας, είναι διαμεσολαβημένο. Μιά τέτοια φύση στην τέχνη δέν είναι εκείνη πού την απασχολεί συνεχώς. Προβάλλεται πάνω της από τίς φυσικές ἐπιστήμες ως αποζημίωση γιά την απώλεια τών δεδομένων δομών. Πειστικό παράδειγμα είναι ή νεωτερική φυσιολογία της αίσθητήριας αντίληψης στή ζωγραφική του ἱμπρεσιονισμού, ἕνα οἶονεί φυσικό στοιχείο. Γιαυτό λοιπόν ἕνας δεύτερος στοχασμός απαιτεῖ την κριτική ὄλων τών αὐτονομημένων φυσικῶν στοιχείων· ὅπως ἦλθαν, ἔτσι παρήλθαν. Μετά τόν δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, ὅταν επικρατοῦσε ή αὐταπάτη ὅτι μπορεί νά ἀρχίσει κανείς ἀπό την ἀρχή χωρίς νά ἀλλάξει ή κοινωνία, ή συνείδηση κόλλησε πάνω σέ δῆθεν πρωτογενή φαινόμενα· αὐτά ὅμως είναι ἕνα ἰδεολόγημα ὅπως τά σαράντα νέα γερμανικά μάρκα στό χέρι κάθε πολίτη μετά τή νομισματική μεταρρύθμιση, μέ τά ὅποια ὑποτίθεται ὅτι ἀνοικοδομήθηκε ή οἰκονομία ἀπό τό μηδέν. Ἡ ἀποψίλωση καί ή ἀναδάσωση είναι μία μάσκα της κατεστημένης κοινωνίας· αὐτό πού είναι διαφορετικό δέν ἀποκρύπτει την ἱστορική του διάσταση. Ὑπάρχουν ἀσφαλῶς καί στην τέχνη μαθηματικές σχέσεις καί ἀναλογίες. Ἀλλά μποροῦν νά κατανοηθοῦν μόνο σέ συνάρτηση μέ συγκεκριμένες ἱστορικές μορφές καί δέν ἐπιτρέπεται νά ὑποστασιοποιοῦνται.

Ἡ ἔννοια της ὁμοιόστασης, μιᾶς ἐξισορρόπησης της ἔντασης πού ἐπιτυγχάνεται μόνο στην ὁλότητα ενός ἔργου τέχνης, συνδέεται μᾶλλον μέ τή στιγμή της ὁρατῆς αὐτονόμησης τοῦ ἔργου τέχνης: είναι ή ὥρα πού ή ὁμοιόσταση, ἂν δέν ἐπέρχεται ἄμεσα, τουλάχιστον ἐπίκειται, είναι προβλέψιμη. Ἡ σκιά πού πέφτει ἔτσι πάνω στην ἔννοια της ὁμοιόστασης ἀνταποκρίνεται στην κρίση την ὁποία διέρχεται αὐτή ή ἰδέα στή σημερινή τέχνη. Στό σημείο ἀκριβῶς ὅπου τό ἔργο τέχνης ἔχει βρεῖ τόν ἑαυτό του καί είναι βέβαιο γι' αὐτό, ὅταν «εἶναι ἐντάξει», παύει νά είναι ἐντάξει, διότι ή ἐπιτευγμένη αὐτονομία σφραγίζει την ἐκπραγμάτισή του καί τό ἔργο χάνει τόν ἀνοιχτό του χαρακτήρα, ὁ ὁποῖος μέ τή σειρά του είναι συστατικό της ἴδιας του της ἰδέας. Στούς ἥρωικούς καιρούς τοῦ ἐξπρεσιονισμού μερικοί ζωγράφοι, ὅπως ὁ Καντίνσκι, ἔφθασαν πολύ κοντά σέ τέτοιους στοχασμούς, λόγου χάρη ὅταν παρατη-

ρουσαν ότι ένας καλλιτέχνης πού πιστεύει πώς βρήκε τό ύφος του είναι ήδη χαμένος. Έδω όμως δέν πρόκειται γιά ένα υποκειμενικό-ψυχολογικό φαινόμενο, όπως τό αντιλαμβάνονταν τότε, αλλά γιά κάτι πού έχει τίς ρίζες του στήν αντινομία τῆς ἴδιας τῆς τέχνης. Ἡ ἀνοιχτή μορφή, τήν ὁποία ἐπιδιώκει, καί ἡ κλειστή –ή «τελειότητα»–, ἡ μόνη μέ τήν ὁποία προσεγγίζει τό ἰδανικό τοῦ εἶναι καθ' ἑαυτό, τοῦ μή μαγειρευμένου, αὐτοῦ πού ἀντιπροσωπεύει τό ἀνοιχτό, εἶναι μεταξύ τους ἀσυμβίβαστες.

Τό ἔργο τέχνης εἶναι μιά συνισταμένη, καί αὐτό σημαίνει ὅτι δέν περιέχει πιά κανένα νεκρό, ἀνεπεξέργαστο καί ἀδιαμόρφωτο ὑπολειμμα· ἡ ἀποστροφή πρὸς κάθε τέτοιο ὠμό ὑλικό εἶναι ένα ἀποφασιστικό στοιχεῖο κάθε κριτικῆς, ἀπό τό ὁποῖο ἐξαρτᾶται ἡ ποιότητα κάθε ἔργου καί τό ὁποῖο ἀτροφεῖ ὅταν ἡ φιλοσοφική κριτική τοῦ πολιτισμοῦ αἰωρεῖται πάνω ἀπό τά ἔργα χωρίς νά καταπιάνεται μέ τήν ἐσωτερική τους σύσταση. Ἡ πρώτη ματιά πού γλιστράει πάνω σέ μιά παρτιτούρα, ὅπως καί τό ἔνστικτο πού ἐνώπιον ἑνός πίνακα κρίνει τήν ἀξία του, καθοδηγεῖται ἀπό τή συνείδηση τῆς πλήρους διαμόρφωσης, ἀπό τήν ἀποστροφή πρὸς τό ἀκατέργαστο, τό ὁποῖο ἀρκετά συχνά συμπίπτει μέ ἐκεῖνο πού προκαλοῦν οἱ κοινωνικές συμβάσεις στά ἔργα τέχνης καί ἡ ἀπειροκαλία θεωρεῖ ἴσως πλεονέκτημά τους, μιά ὑπερυποκειμενική ἀξία τους. Ἀκόμη καί ὅταν τά ἔργα τέχνης ἀναστέλλουν τήν ἀρχή τῆς πλήρους διαμόρφωσης καί μένουν ἀνοιχτά στό ὠμό, καθρεφτίζουν ἔτσι τό αἶτημα τῆς πλήρους μορφοποίησης. Ἀληθινά μορφοποιημένα εἶναι τά ἔργα στά ὁποῖα τό χέρι πού τά πλάθει χαϊδεύει τό ὑλικό ὅσο γίνεται πιό τρυφερά· ἡ γαλλική παράδοση ἐνσαρκώνει αὐτή τήν ἰδέα μέ ὑποδειγματικό τρόπο. Ἀπαραίτητο γιά μιά καλή μουσική εἶναι τόσο νά μήν ὑπάρχει κανένα περιττό μέτρο πού κροταλίζει στό κενό, κανένα ἀπομονωμένο ἀνάμεσα στίς διαστολές του, ὅσο καί νά μήν ἐμφανίζεται κανένας ἐνόργανος ἦχος πού, ὅπως λένε οἱ μουσικοί, ὁ συνθέτης δέν τόν ἔχει «ἀκούσει», πού ἡ υποκειμενική εὐαισθησία δέν τόν ἔχει ἀποσπάσει ἀπό τόν ἰδιαίτερο χαρακτήρα τοῦ ὁργάνου στό ὁποῖο ἐπαφίεται τό χωρίο. Πάνω ἀπό ὅλα πρέπει νά ἔχει «ἀκούσει» τόν συνδυασμό τῶν ὁργάνων ἑνός συμπλέγματος· ἡ ἀντικειμενική ἀδυναμία τῆς παλαιότερης μουσικῆς εἶναι ὅτι δέν ἐπιτύγχανε αὐτή τή διαμεσολάβηση ἢ

τήν πραγματοποιοῦσε μόνο τυχαῖα καί σποραδικά. Ἡ φεουδαρχική διαλεκτική μεταξύ κυρίου καί δούλου βρῆκε καταφύγιο στά ἔργα τέχνης, πού ἡ καθαρὴ ὑπαρξή τους ἔχει κάτι φεουδαρχικό.

Ὁ παλαιὸς μωρὸς στίχος ἀπὸ ἓνα πολιτικό καμπαρέ «Ἡ ἀγάπη ἔχει κάτι ἐρωτικό» εἶναι μιά πρόκληση γιὰ τὴν παραλλαγή ὅτι ἡ τέχνη ἔχει κάτι αἰσθητικό, καί αὐτό, ὡς μέμνησο τοῦ στοιχείου πού ἡ κατανάλωσή της ἔχει ἀπωθήσει, πρέπει νά τό πάρουμε σοβαρά. Εἶναι μιά ιδιότητα πού ἀποκαλύπτεται κυρίως μέ τὴν ἀνάγνωση, ὅπως καί μέ τὴν ἀκρόαση τῆς μουσικῆς· πρόκειται γιὰ τό ἴχνος πού ἀφήνει κάθε μορφοποίηση σέ ὅ,τι μορφοποιεῖ χωρίς νά τό βιάζει: τό συμφιλιωτικό στοιχεῖο τοῦ πολιτισμοῦ στήν τέχνη, πού δέν λείπει οὔτε ἀπὸ τὴν πιὸ σφοδρὴ διαμαρτυρία. Ἐνυπάρχει στήν ἔκφραση ἐπαγγελματική ικανότητα τοῦ τεχνίτη, πού δέν μπορεῖ νά ταυτισθεῖ μέ τό χειροτεχνικό ἐπάγγελμα. Ἡ σημασία αὐτοῦ τοῦ στοιχείου πρέπει νά ἔχει μεγαλώσει στήν ἱστορία τῆς νεωτερικότητας· στήν περίπτωση τοῦ Bach, παρὰ τό ἀνώτατο μορφολογικό ἐπίπεδό του, θά ἦταν μᾶλλον ἀναχρονισμός νά μιλοῦμε γι' αὐτό· δύσκολα θά ταίριαζε καί στόν Mozart ἢ τόν Schubert, διόλου μάλιστα στόν Bruckner, ὅπωςδῆποτε ὅμως στόν Brahms, τόν Wagner, ἀκόμη καί τόν Chopin. Σήμερα αὐτό τό χαρακτηριστικό εἶναι ἡ εἰδοποιὸς διαφορὰ ἀπὸ τὴν εἰσβάλλουσα ἀπειροκαλία, ἓνα κριτήριο ἀριστοτεχνίας. Τίποτε δέν ἐπιτρέπεται νά μένει ὠμό, ἀκόμη καί τό πιὸ ἀπλό πρέπει νά φέρει αὐτό τό ἴχνος τοῦ πολιτισμοῦ, πού εἶναι τό καλλιτεχνικό ἄρωμα στό ἔργο τέχνης.

Ἡ ἔννοια τοῦ διακοσμητικοῦ στοιχείου, τοῦ στολιδιοῦ, πού ἐπικρίθηκε ἐντονότατα ἀπὸ τὴ «νέα ἀντικειμενικότητα»,^{107a} ἔχει ἐπίσης τὴ διαλεκτική της. Ἡ θέση ὅτι τό μπαρόκ εἶναι διακοσμητικό δέν τὰ λέει ὅλα. Εἶναι ἀπόλυτη διακόσμηση (*decorazione assoluta*), σάν νά εἶχε ἀπελευθερωθεῖ ἀπὸ κάθε σκοπὸ, ἀκόμη καί ἀπὸ τὸν θεατρικό, καί νά εἶχε ἀναπτύξει ἰδιαίτερο μορφολογικό νόμο. Δέν διακοσμεῖ πλέον κάτι, ἀλλὰ εἶναι μόνο στολίδι καί τίποτε ἄλλο· ἔτσι καταστρατηγεῖ τὰ σχέδια τῆς κριτικῆς τῆς διακόσμησης. Μπροστά στά μορφώματα ὑψηλῆς ἀξίας τῆς ἐποχῆς μπαρόκ τὰ ἐπιχειρήματα κατὰ τῶν γύψινων στοιχείων εἶναι ἀδέξια: τό εὐπλαστο ὑλικὸ ἑναρμονίζεται ἀκριβῶς μέ τό μορφολογικὸ αργιογί τῆς ἀπόλυτης διακό-

σησης. Μέ τήν προοδευτική μετουσίωση μέσα σέ τέτοια μορφώματα τό μεγάλο θέατρο τοῦ κόσμου, τό *theatrum mundi*, ἔγινε *theatrum dei*, ὁ αἰσθητός κόσμος ὡς θέαμα γιά τοὺς θεοῦς.

Ἐνῶ ἡ ἀστική νοικοκυροσύνη ἤλπιζε ὅτι τά καλοδουλεμένα προϊόντα τῆς χειροτεχνίας θά ἀντέξουν στόν χρόνο καί θά μποροῦν νά κληροδοτηθοῦν, σήμερα ἡ ἰδέα τῶν «γερῶν πραγμάτων» πέρασε στή συνεπῇ διαμόρφωση τῶν τεχνουργημάτων. Στό περιβάλλον τῆς τέχνης δέν μπορεῖ νά μένει τίποτε ἀκατέργαστο, καί αὐτό ἀπομονώνει τά ἔργα ἀκόμη πιό πολύ ἀπό τόν ἀπλό ἐμπειρικό κόσμο. Αὕτῃ ἡ στεγανοποίηση συνδέεται μέ τήν ἰδέα τῆς προστασίας τῶν ἔργων τέχνης ἀπό τή φθορά τους μέσα στόν χρόνο. Κατά παράδοξο τρόπο οἱ αἰσθητικές ἀρετές τῶν ἀστῶν, ὅπως ἡ προτίμηση τοῦ καλοφτιαγμένου καί γεροῦ πράγματος, μετανάστευσαν στήν ἀντιαστική πρωτοπορία.

Μιά τόσο εὐλογία καί φαινομενικά γενικῆς ἰσχύος ἐπιταγή ὅπως τό αἶτημα γιά εὐκρίνεια καί ἄρθρωση ὅλων τῶν στοιχείων ἑνός ἔργου τέχνης δείχνει ὅτι κάθε ἀμετάβλητη παράμετρος τῆς αἰσθητικῆς ὁδηγεῖ στή διαλεκτική της. Μιά δεύτερη καλλιτεχνική λογική μπορεῖ νά ἀναιρέσει τήν πρώτη, ἐκείνη τῆς εὐκρίνειας. Ἔργα ὑψηλῆς ποιότητας εἶναι δυνατόν νά παραμελήσουν τήν εὐκρίνεια γιά χάρη ἑνός ὅσο γίνεται πιό πυκνοῦ δικτύου σχέσεων, νά φέρουν μερικά συμπλέγματα πιό κοντά τό ἓνα στό ἄλλο, ἐνῶ σύμφωνα μέ τό αἶτημα τῆς εὐκρίνειας θά ἔπρεπε νά εἶναι αὐστηρά διακριτά καί διαφορετικά. Ἡ ἰδέα μερικῶν ἔργων τέχνης ἀπαιτεῖ κατευθείαν τήν ἀπάλειψη τῶν ὁρίων ἀνάμεσα στά ἐπιμέρους στοιχεῖα τους: ἐκεῖνα πού θέλουν νά ἐνσαρκώσουν τήν ἐμπειρία τοῦ ἀσαφοῦς καί ἀόριστου. Ἀλλά τό ἀσαφές καί ἀόριστο πρέπει μέσα στά ἔργα νά εἶναι διακριτό ὡς ἀσαφές καί ἀόριστο, πρέπει νά εἶναι «πλήρως διαμορφωμένο» ὡς τέτοιο. Τά αὐθεντικά ἔργα πού ἀρνοῦνται νά ἱκανοποιήσουν τό αἶτημα τῆς εὐκρίνειας τό προϋποθέτουν σιωπηρά θέλοντας νά τό ἀρνηθοῦν μέσα τους· οὐσιώδης γιά τέτοια ἔργα δέν εἶναι ἡ ἀσάφεια αὕτη καθ' ἑαυτή, ἀλλά ἡ ἀρνηση τῆς εὐκρίνειας καί τῆς σαφήνειας. Ἀλλιῶς θά ἦταν ἐρασιτεχνικά.

Στήν τέχνη ἐπαληθεύεται ἡ ρήση ὅτι ἡ γλαύκα τῆς Ἀθηνᾶς ἀρχίζει νά πετάει τό βράδυ.^{107β} Ὅσο ἡ ὑπαρξη καί ἡ λειτουργία τῶν ἔργων τέχνης στήν κοινωνία ἦταν ἀκόμη ἀδιαμφισβήτητες καί ἐπικρατοῦσε ἓνα εἶδος συναίνεσης ἀνάμεσα στή βεβαιότητα τῆς κοινωνίας γιά τόν ἑαυτό της καί στή θέση πού καταλάμβαναν τά ἔργα σέ αὐτή, δέν ὑπῆρχε ἀνάγκη νά στοχάζεται κανεῖς πάνω στό αἰσθητικό νόημα τῶν ἔργων τέχνης: ἦταν κάτι δεδομένο καί φαινόταν αὐτονόητο. Ὁ φιλοσοφικός στοχασμός ἀρχίζει νά καταπιάνεται μέ ὀρισμένες κατηγορίες μόνον ὅταν, σύμφωνα μέ τήν ἔκφραση τοῦ Hegel, ὅταν δέν εἶναι πιά οὐσιώδεις, ὅταν δέν εἶναι ἄμεσα παροῦσες καί ἀδιαμφισβήτητες.

Ἡ κρίση τοῦ νοήματος στήν τέχνη, πού στό ἐσωτερικό της εἶναι προϊόν τῆς ἀκαταμάχητης κίνησης τοῦ νομιναλισμοῦ, συμβαδίζει μέ τήν ἐξωκαλλιτεχνική ἐμπειρία, διότι τό ἐνδοαισθητικό πλαίσιο συναρτήσεων πού συνιστᾷ τό νόημα ἀντανακλᾷ τή νοηματικότητα τῆς ἐμπειρικῆς ὑπαρξης καί τῆς πορείας τοῦ κόσμου, πού ἀποτελεῖ τή μή ρητή καί γιαντό ἀκόμη πιό καθοριστική α priori προϋπόθεση τῶν ἔργων.

Τό πλαίσιο συναρτήσεων, ὡς ἐνδοαισθητική ζωή τῶν ἔργων, εἶναι ὁμοίωμα τῆς ἐμπειρικῆς ζωῆς, ἡ ἀνταύγεια τῆς ὁποίας, ὡς νοηματικός χαρακτήρας, πέφτει πάνω της. Ἔτσι ὅμως ἡ ἔννοια τοῦ νοηματικοῦ πλαισίου γίνεται διαλεκτική. Ἡ διαδικασία πού κάνει τό ἔργο τέχνης νά ἀνταποκρίνεται ἐσωτερικά πρὸς τήν ἔννοιά του, χωρίς νά προσανατολίζεται πρὸς κάτι γενικό, ἀρχίζει νά ἀποκαλύπτεται θεωρητικά μόνον ὅταν στήν ἱστορία τῆς τέχνης τό ἴδιο τό

νοηματικό πλαίσιο, κατά συνέπεια και ἡ παραδοσιακή του ἔννοια, ἔχει χάσει τή σταθερή του βάση.

Ὁ ἐξορθολογισμός τῶν μέσων ὁδηγεῖ, ὅπως παντοῦ ἔτσι καί στήν τέχνη, στή φετιχοποίησή τους. Ὅσο πιο καθαρά τά κατέχει καί τά χρησιμοποιεῖ κανεῖς κατά βούληση, τόσο περισσότερο τείνουν ἀντικειμενικά νά γίνουν αὐτοσκοπός. Αὐτός εἶναι ὁ μοιραῖος κίνδυνος τῆς νεώτερης ἐξέλιξης καί ὄχι ἡ ἀπομάκρυνση ἀπό τίς ὑποτιθέμενες ἀνθρωπολογικές σταθερές ἢ ἡ ἀπώλεια τῆς ἀπλοϊκότη-
τας τήν ὁποία θρηνοῦν μερικοί συναισθηματικοί. Στή θέση τῶν σκοπῶν, δηλαδή τῶν ἰδίων τῶν μορφωμάτων, ἐμφανίζονται οἱ δυνατότητές τους, σκαριφήματα ἔργων, κενά κελύφη, καί ὄχι τά ἴδια τά ἔργα: αὐτό τά κάνει ἀδιάφορα. Μέ τήν ἐνίσχυση τοῦ ὑποκειμενικοῦ Λόγου στήν τέχνη, αὐτά τά σχήματα λαμβάνουν τόν χα-
κτῆρα ὑποκειμενικῶν ἐπινοήσεων, δηλαδή ἀνεξάρτητων ἀπό τό ἴδιο τό ἔργο, αὐθαίρετων ἐφευρέσεων. Τά χρησιμοποιούμενα μέσα –ὅπως ὑποδηλώνουν συχνά ἀκόμη καί οἱ τίτλοι τῶν ἔργων– γίνονται αὐτοσκοπός· τό ἴδιο καί τά ὑλικά. Αὐτό εἶναι ἡ ψευδής ὄψη τῆς ἀπώλειας τοῦ νοήματος. Ὅπως στήν ἴδια τήν ἔννοια τοῦ νοήματος πρέπει νά γίνεται διάκριση ἀνάμεσα στήν ἀλήθεια καί τό ψεῦδος, ἔτσι μποροῦμε νά μιλοῦμε καί γιά ἕναν ψευδῆ ἀφανισμό τοῦ νοήματος. Ἐκδηλώνεται ὅμως καί μέσω τῆς κατάφασης, ὡς ἐκθειασμός τῆς ὑφιστάμενης τάξης πραγμάτων μέ τή λατρεία τῶν καθαρῶν ὑλικῶν καί τῆς καθαρῆς κατοχῆς καί διάθεσής τους, δύο στοιχεῖα πού κατά ἐσφαλμένο τρόπο διαχωρίζονται.

Ὁ ἀποκλεισμός τῆς θετικότητας σήμερα γίνεται μιά ἐτυμηγορία γιά τή θετικότητα τοῦ παρελθόντος, ὄχι γιά τή λαχτάρα πού ἀνοιξε τά μάτια της σέ ἐκείνη.

Ἡ αἰσθητική λάμψη δέν εἶναι ἀπλῶς μιά καταφατική ἰδεολογία, ἀλλά καί μιά ἀνταύγεια τῆς μή ἐξουσιαζόμενης ζωῆς: καθὼς ἡ τελευταία ἀντιστέκεται στίς δυνάμεις πού τείνουν νά τήν ἀφανίσουν, ἐνσαρκώνει τήν ἐλπίδα. Ἡ λάμψη δέν εἶναι μόνον ἕνα ἀπατηλό τέχνασμα τῆς πολιτιστικῆς βιομηχανίας. Ὅσο μεγαλύτερη εἶναι ἡ ἀξία ἐνός ἔργου, τόσο πιο λαμπρό εἶναι. Αὐτό ἰσχύει ἀκόμη πιο πολύ γιά τό γκρίζο ἔργο, πού καταστρέφει τό technicolor.

Τό ποίημα τοῦ E. Mörike γιά τό ἐγκαταλειμμένο κορίτσι εἶναι πολύ μελαγχολικό, πιά θλιβερό ἀπό τό θέμα του. Στίχοι ὅπως «Ξαφνικά μου περνάει ἀπό τό μυαλό, / ἄπιστο ἀγόρι, / πώς τή νύχτα σέ εἶδα / στό ὄνειρό μου»¹⁰⁸ ἐκφράζουν ἀπροκάλυπτα φοβερές ἐμπειρίες: τό ξύπνημα τοῦ κοριτσιοῦ πού νοιώθει ὅτι ὁ ὕπνος ἦταν μιά μάταιη παρηγοριά καί ἡ συνειδητοποίηση τῆς ἀπόγνωσης. Παραταῦτα ἔχει καί αὐτό τό ποίημα τό καταφατικό του στοιχεῖο, πού, παρὰ τήν αὐθεντικότητα τοῦ συναισθήματος, κρύβεται στή μορφή, μολονότι ὁ ρυθμός μέ τίς τέσσερις ἄρσεις καί ἡ σταυρωτή ὁμοιοκαταληξία ἀποκλείουν τό ἐνθαρρυντικό στοιχεῖο τῆς ἀσφαλοῦς συμμετρίας. Τό προσεκτικό πλησίασμα πρὸς τό δημοτικό τραγούδι κάνει τό κορίτσι νά μιλάει ὅπως καί τόσα ἄλλα κορίτσια: ἡ παραδοσιακή αἰσθητική θά μπορούσε νά ἐξάρει τό ποίημα ὡς χαρακτηριστικό δείγμα. Ἀπό τότε ἔχει χαθεῖ τό λανθάνον ἀγκάλιασμα τῆς μοναξιᾶς, μιά κατάσταση στήν ὁποία ἡ κοινωνία παρηγορεῖ ψιθυριστά ἐκεῖνον πού εἶναι τόσο μόνος ὅπως μέ τό πρῶτο χάραμα. Καθώς στέρεψαν τά δάκρυα, αὕτη ἡ ἐνθάρρυνση δέν εἶναι πιά ἀκουστή.

Τά ἔργα τέχνης δέν εἶναι ἀπλῶς πράγματα, συστατικά ἐνός εὐρύτερου ὅλου πού τά περιλαμβάνει. Συμμετέχουν χαρακτηριστικά στή διαδικασία ἐκπραγμάτισης, καθὼς ἡ ἀντικειμενοποίησή τους εἶναι ὁμοίωμα ἐκείνης τῶν πραγμάτων τοῦ ἐξωκαλλιτεχνικοῦ κόσμου· μόνον ὑπὸ αὕτη τήν ἔννοια θά μπορούσαν νά θεωρηθοῦν ἀπεικασματα, ὄχι ὡς ἀπομιμήσεις ξεχωριστῶν ἀντικειμένων τοῦ ἐμπειρικοῦ κόσμου. Ἡ ἔννοια τοῦ κλασσικοῦ, πού δέν συνιστᾷ μόνον ἓνα πολιτιστικό ἰδεολόγημα, ἔχει τήν ἐφαρμογή της σέ ἔργα τέχνης πού πραγματοποίησαν σέ μεγάλο βαθμό μιά τέτοια ἀντικειμενοποίηση καί κατ' αὐτά εἶναι τά πιά ἐκπραγματοποιημένα. Μέ τήν ἄρνηση τῆς δυναμικῆς του τό ἀντικειμενοποιημένο ἔργο τέχνης στρέφεται ἐναντίον τῆς ἴδιας του τῆς ἔννοιας. Γιαυτό ἡ αἰσθητική ἀντικειμενοποίηση εἶναι πάντοτε καί φετιχισμός, ὁ ὁποῖος μέ τή σειρά του προκαλεῖ συνεχῶς ἐξεγέρσεις. Ἐνῶ κανένα ἔργο δέν μπορεῖ, σύμφωνα μέ τόν Valéry, νά ξεφύγει ἀπό τό ἰδανικό τῆς κλασσικότητάς του, κάθε αὐθεντικό ἔργο στρέφεται ἐναντίον του· ἀπό αὐτό μεταξύ ἄλλων ἀντλεῖ ἡ τέχνη τή ζωή της. Λόγω τῆς ἀνάγκης τους νά ἀντικειμενοποιηθοῦν, τά ἔργα τέχνης τείνουν νά παγώσουν: αὕτη ἡ τάση ἀκαμψίας ἐνυπάρχει στήν ἀρχή τῆς τελειότητάς τους. Καθὼς τά ἔργα τέ-

χνης ἐπιδιώκουν μιά ἐσωτερική ἰσορροπία ὡς ἓνα εἶναι καθ' ἑαυτό, κλείνονται στὸν ἑαυτό τους, ἐνῶ μόνο παραμένοντας ἀνοιχτά μποροῦν νά ξεπεράσουν τὸ ἀπλῶς ὑπάρχον. Τὸ γεγονός ὅτι ἡ διαδικασία πού συνιστοῦν τὰ ἔργα τέχνης ἀκινητοποιεῖται μέσα τους μέ τὴν ἀντικειμενοποίηση τῶν ἔργων φέρνει ὅλον τὸν κλασικισμό κοντά σέ μαθηματικές σχέσεις. Ἐναντίον τῆς κλασσικότητας τῶν ἔργων δέν ἐξεγείρεται μόνο τὸ ὑποκείμενο, πού αἰσθάνεται καταπιεσμένο, ἀλλὰ καί ἡ ἀξίωση ἀλήθειας τῶν ἔργων, μέ τὴν ὁποία συγκρούεται τὸ ἰδανικό τῆς κλασσικότητας. Ἡ πρόσληψη συμβατικοῦ χαρακτήρα δέν εἶναι κάτι ἐξωτερικό πρὸς τὴν ἀντικειμενοποίηση τῶν ἔργων τέχνης, ἓνα σύμπτωμα παρακμῆς, ἀλλὰ ἐλλοχεύει μέσα τους· ἡ εὐρύτερη δεσμευτικότητα πού ἀποκτοῦν τὰ ἔργα τέχνης μέ τὴν ἀντικειμενοποίησή τους τὰ ἐξομοιώνει μέ τίς ἐκάστοτε κυρίαρχες γενικές κατηγορίες. Τὸ κλασσικιστικό ἰδανικό ἄσπιλης τελειότητας εἶναι τόσο ἀπατηλό ὅσο καί ἡ λαχτάρα γιὰ καθαρὴ καί μὴ ἐξουσιαζόμενη ἀμεσότητα. Τὰ κλασσικιστικά [ἢ νεοκλασσικά] ἔργα εἶναι ἀβάσιμα. Τὰ ἀρχαῖα πρότυπα πού μιμοῦνται βρίσκονται πολὺ μακριὰ στὸ παρελθόν: ἡ παντοδύναμη ὑφολογικὴ ἀρχὴ δέν συμβιβάζεται μέ τίς παρορμήσεις μέ τίς ὁποῖες φιλοδοξεῖ νά ἐνωθεῖ: τὸ ἀδιαμφισβήτητο κάθε κλασσικισμοῦ εἶναι πλασματικό ἐπίτευγμα. Τὸ ὄψιμο ἔργο τοῦ Beethoven σηματοδοτεῖ τὴν ἐξέγερση ἑνὸς ἀπὸ τοὺς πιὸ ἐπιβλητικούς καλλιτέχνες τοῦ κλασσικισμοῦ κατὰ τῆς ἀπάτης πού ἐνυπάρχει στὴν ἀρχὴ του. Ὁ ρυθμὸς τῆς περιοδικῆς ἐπανόδου ρομαντικῶν καί κλασσικιστικῶν ρευμάτων, ἂν πράγματι μπορεῖ κανεὶς νά διαπιστώσει μιά τέτοια διακύμανση στὴν ἱστορία τῆς τέχνης, προδίδει τὸν ἀντινομικὸ χαρακτήρα τῆς ἴδιας τῆς τέχνης, ὅπως ἐκδηλώνεται μέ τὸν πιὸ ἀπτό τρόπο στὴ σχέση τῆς μεταφυσικῆς ἀξίωσής της, τῆς φιλοδοξίας της νά ξεπεράσει τὸν χρόνο, μέ τὴν παροδικότητά της, τὸ ἐφήμερο ἑνὸς ἀπλοῦ ἔργου ἀνθρώπων. Τὰ ἔργα τέχνης γίνονται ὅμως σχετικὰ ἐπειδὴ πρέπει νά διατείνονται ὅτι εἶναι ἀπόλυτα, ὅτι τὸ πλήρως ἀντικειμενοποιημένο ἔργο τέχνης μετατρέπεται σέ ἓνα πράγμα ἀπολύτως αὐθύπαρκτο, ἓνα εἶναι καθ' ἑαυτό καί παύει πιά νά εἶναι ἔργο τέχνης. Ἄν τὸ ἔργο τέχνης γινόταν φύση, ὅπως ἀπαιτεῖ ἀπὸ αὐτὸ ὁ ἰδεαλισμός, αὐτὸ θά σήμαινε τὴν κατάργησή του. Μία ἀπὸ τίς αὐταπάτες τῆς ἀστικῆς συνείδησης ἀπὸ τὸν Πλάτωνα καί ἐξῆς εἶναι ὅτι μπορεῖ κανεὶς νά λύσει ἀντικειμενικὲς ἀντινομίες ἀκο-

λουθώντας μία μέση όδό ανάμεσα στα άκρα, ἐνῶ αὐτή ἡ μέση ὁδὸς ἀποκρύπτει τὴν ἀντινομία καὶ διασπᾶται ἀπὸ αὐτή. Ὅπως ὁ κλασικισμός, ἔτσι καὶ τὸ ἔργο τέχνης, σύμφωνα μέ τὴν ἔννοιά του, εἶναι ἐπισφαλές. Τὸ ποιοτικὸ ἄλμα μέ τὸ ὁποῖο ἡ τέχνη φθάνει κοντὰ στὰ ὅρια τῆς σιωπῆς εἶναι ἡ ἔσχατη συνέπεια ἀπὸ τὴν ἀνάπτυξη τῆς ἀντινομίας τῆς.

Μετεξελίσσοντας μία ἰδέα τοῦ Baudelaire ὁ Valéry ἀνέπτυξε μία ἔννοια τῆς κλασικότητας πού τοῦ ἐπέτρεπε νά ἀποκαλεῖ κλασσικό ἀκόμη καὶ τὸ ἐπιτυχές ρομαντικὸ ἔργο τέχνης.¹⁰⁹ Μία τόσο παρατεντωμένη ἔννοια τοῦ κλασσικοῦ δέν ἀντέχει καὶ σπάζει. Τό σημείωσε ἡ μοντέρνα τέχνη πρὶν ἀπὸ σαράντα καὶ πλέον χρόνια. Ὁ νεοκλασικισμός κατανοεῖται σωστά μόνο σέ σχέση μέ τὴν καταστροφή τοῦ κλασσικοῦ, πού στὸν σουρρεαλισμὸ εἶναι καταφανής, καθὼς γκρεμίζει τίς εἰκόνες τῆς ἀρχαιότητας ἀπὸ τὸν πλατωνικὸ οὐρανό. Στὸν Max Ernst οἱ ἴδιες τριγυροῦν σὰν φαντάσματα ἀνάμεσα στοὺς ἀστροὺς τῆς τελευταίας περιόδου τοῦ δέκατου ἑνατου αἰῶνα, ἀφοῦ πλέον ἀντιπροσωπεύουν μόνον οὐδέτερα μορφωτικά ἀγαθὰ. Ὅπουδῆποτε αὐτὰ τὰ κινήματα, πού κατὰ περιόδους ἄγγιζαν τὸν Picasso καὶ ἄλλους ἔξω ἀπὸ τὴν ὁμάδα τους, εἶχαν τὴν ἀρχαιότητα ὡς θέμα τους, ἡ αἰσθητικὴ κατάληξή τῆς ἦταν ἡ κόλαση, ὅπως ἄλλοτε καὶ ἡ θεολογικὴ τῆς μοίρα στὸν χριστιανισμό. Τὰ αὐτούσια ἐπιφάνεια αὐτῶν τῶν ἀρχαίων θεῶν στὴν πεζὴ καθημερινότητα, πού ἔχουν τὴ μακρὰ προῖστορία τους, τοὺς ἀπομαγικοποιοῦν. Ἐνῶ παλαιότερα ἡ ἀρχαιότητα εἶχε μίαν αἰώνια κανονιστικὴ ἀξία, μεταφερμένη στό παρόν ἀποκτᾷ μίαν ἱστορικὴ σημασία πού ἀνταποκρίνεται στὴν ξεθωριασμένη, ἀποδυναμωμένη ἀστική ἰδέα. Ἡ μορφή τῆς, ἓνα ἀπλό περίγραμμα πιά, εἶναι ἡ παραμόρφωση. Θετικὰ παραφουσκωμένες ἐρμηνεῖες τοῦ νεοκλασικισμοῦ σύμφωνα μέ τὸ σύνθημα τοῦ Cocteau «ἡ τάξη μετὰ τὴν ἄταξία» (*l'ordre après le désordre*), ὅπως καὶ, μερικές δεκαετίες ἀργότερα, ἐκείνη τοῦ σουρρεαλισμοῦ ὡς ρομαντικῆς ἀπελευθέρωσης τῆς φαντασίας καὶ τῶν συνειρμῶν, νοθεύουν τὰ φαινόμενα ἐμφανίζοντάς τα ὡς ἀθῶες κινήσεις: ὅπως ἄλλοτε ὁ Poe, παρουσιάζουν τὴ φρικαλέα στιγμή τῆς ἀπομαγικοποίησης ὡς μαγεία. Ἐπειδὴ ἐκείνη ἡ στιγμή δέν μποροῦσε νά διαιωνίζεται, οἱ διάδοχοι ἐκείνων τῶν κινήματων ἦταν καταδικασμένοι νά κάνουν τὴν

παλινόρθωση ἢ νά ἐπαναλαμβάνουν τίς ἐπαναστατικές χειρονομίες ενός ἀνίσχυρου τυπικοῦ. Ὁ Baudelaire ἐπιβεβαιώθηκε: ἡ μοντέρνα τέχνη ὑπό τήν ἐμφαντική ἔννοια δέν εὐδοκιμεῖ σέ πεδία μακαριότητας πέρα ἀπό τόν κόσμο τῶν ἐμπορευμάτων, ἀλλά ἀναπτύσσεται καί ὀξύνεται μόνο διαμέσου τῆς ἐμπειρίας αὐτοῦ τοῦ κόσμου, ἐνῶ ἡ ἴδια ἡ κλασσικότητα κατάντησε μιά μεγαλοπρεπής πατάτα γιά τή διακόσμηση σαλονιῶν καί αἰθουσῶν. Τά εἰρωνικά σχόλια τοῦ Brecht γιά τήν κλασσική πολιτιστική κληρονομιά, πού μέ τή μορφή γύψινων ἀγαλμάτων ἔπρεπε νά μεταφερθεῖ ἀπό τοὺς φύλακές της σέ ἀσφαλές μέρος [λόγω τῶν βομβαρδισμῶν], ἔχουν τήν ἴδια ρίζα· ἂν ἀργότερα παρεισέφρησε στὸν Brecht μιά θετική ἔννοια τοῦ κλασσικοῦ, πού δέν διέφερε πολύ ἀπό τήν περίπτωση τοῦ Στραβίνσκυ, τόν ὁποῖο ὁ Brecht εἶχε διασύρει ὡς Tui,^{109a} αὐτό ἦταν μιά ἀναπόφευκτη προδοσία: ἀνταποκρινόταν στή σκλήρυνση τῆς Σοβιετικῆς Ἑνώσεως πού γινόταν ἓνα αὐταρχικό κράτος. Ἡ στάση τοῦ Hegel ἀπέναντι στήν κλασσική τέχνη ἦταν τόσο ἀμφίρροπη ὅσο καί ἡ τοποθέτηση τῆς φιλοσοφίας του ἀπέναντι στίς ἐναλλακτικές κατευθύνσεις τῆς ὄντολογίας καί τῆς δυναμικῆς θεώρησης. Ἐκθείασε τήν τέχνη τῶν Ἑλλήνων ὡς αἰώνια καί ἀξεπέραστη καί ἀπό τήν ἄλλη μεριά διέκρινε ὅτι τό κλασσικό ἔργο ἔχει ξεπεραστεῖ ἀπό ἐκεῖνο πού ὁ ἴδιος ἀποκαλοῦσε ρομαντικό ἔργο τέχνης. Ἡ ἐτυμηγορία τῆς ἱστορίας, τήν ὁποία ὁ Hegel ἐπικύρωνε, δέν δικαίωσε τήν πίστη στίς ἀμετάβλητες παραμέτρους, στίς λεγόμενες σταθερές. Ἡ ὑπόψια του ὅτι ἡ τέχνη γενικά τείνει νά ἀπαρχαιωθεῖ πρέπει νά χρωματίσθηκε ἀπό τήν προαίσθηση μιᾶς τέτοιας ἐξέλιξης. Ἀπό μιά αὐστηρά ἐγγελιανή ἄποψη ὁ κλασσικισμός, περιλαμβανόμενης καί τῆς μετουσιωμένης μορφῆς πού ἔλαβε στοὺς νεώτερους χρόνους, δέν μπορούσε νά ἔχει ἄλλη τύχη· μόνον αὐτὴ τοῦ ἄξιζε. Ἡ ἐσωτερική ἢ ἐνδοπλαισιακὴ κριτική –τό πιό θαυμαστό μοντέλο της, πάνω στό πιό θαυμαστό ἀντικείμενο, εἶναι ἡ ἐργασία τοῦ Benjamin γιά τίς Ἐκλεκτικές συγγένειες τοῦ Goethe– παρακολουθεῖ τίς ρωγμές τοῦ περιεχομένου ἀλήθειας τῶν κλασσικῶν ἔργων πού ἔχουν δεσμευτικὴ ἱστορικὴ σημασία. Μιά τέτοια κριτικὴ θά μπορούσε νά ἔχει ἀπεριόριστο πεδίο ἐφαρμογῆς. Ἡ τέχνη δέν πῆρε ἀσφαλῶς ποτέ τόσο σοβαρὰ τὴ δεσμευτικὴ ἰσχὺ τοῦ κλασσικοῦ ἰδανικοῦ, ἀφοῦ ποτέ δέν πῆρε καί τόν ἑαυτό της τόσο σοβαρὰ. Ὅταν κάποτε τό ἔκανε, βίασε τόν ἑαυτό της μέ αὐτὴ τὴν αὐστηρότητα καί

ὁ αὐτοβιασμός τή ζημίωσε. Ἡ ἐλευθερία τῆς τέχνης ἀπέναντι στή στυγνή ἀναγκαιότητα (*dira necessitas*) τῆς ἐμπειρικῆς πραγματικότητας δέν συμβιβάζεται μέ τό κλασσικό ἰδανικό τῆς τέλει-ας ἐσωτερικῆς συνοχῆς, ἡ ὁποία ἀπό τή μιά μεριά εἶναι δάνειο τῆς ἀδήριτης ἀνάγκης, τοῦ ἀναπόφευκτου, καί ἀπό τήν ἄλλη ἐναντιώνεται σέ αὐτή τήν ἀνάγκη δυνάμει τῆς διαφανοῦς καθαρότητάς της. Ἡ ἀρχή «ἄκρα δικαιοσύνη, ἄκρα ἀδικία» (*summum jus summa injuria*) εἶναι καί αἰσθητικός κανόνας. Ὅσο πιο ἀπαρέγκλιτα ἡ τέχνη, ἀκολουθώντας μέ συνέπεια τό παράδειγμα τοῦ κλασσικισμοῦ, γίνεται πραγματικότητα ἰδίου τύπου, τόσο πιο πωρωμένη γίνεται καί δέν βλέπει τό ἀξεπέραστο φράγμα πού τή χωρίζει ἀπό τήν ἐμπειρική πραγματικότητα. Δέν θά ἦταν ἐντελῶς ἀβάσιμο νά ὑποθέσει κανείς ὅτι, ὅσον ἀφορᾷ τή σχέση μεταξύ αὐτοῦ πού εἶναι καί αὐτοῦ πού θέλει νά εἶναι ἡ τέχνη, γίνεται τόσο πιο προβληματική, ὅσο πιο αὐστηρή εἶναι, ὅσο πιο σοβαρά παίρνει τίς ἀπαιτήσεις τοῦ ἀντικειμένου της, σέ τελική ἀνάλυση: ὅσο πιο κλασσική εἶναι στή μέθοδό της. Ἀλλά καί ἂν ἔπαιρνε τά πράγματα πιο ἀψήφιστα, δέν θά τήν ὠφελοῦσε καθόλου.

Ὁ Benjamin ἐπέκρινε τὴν ἐφαρμογὴ τῆς κατηγορίας ἀναγκαιότητα στό πεδίο τῆς τέχνης,¹¹⁰ καί μάλιστα σέ σχέση μέ τή δικαιολογία πού συνηθίζεται στήν ἱστορία τοῦ πνεύματος, ὅτι αὐτό ἢ ἐκεῖνο τό ἔργο τέχνης ὑπῆρξε ἀναγκαῖος σταθμός μιᾶς ἐξέλιξης. Στήν πραγματικότητα αὐτή ἡ ἔννοια τῆς ἀναγκαιότητας ἔχει μιᾶ ὑποδεέστερη ἀπολογητική λειτουργία: θέλει νά μᾶς πείσει ὅτι μερικά παλαιά βιβλία, τά ὁποῖα δέν παρουσιάζουν πιά κανένα ἐνδιαφέρον, ἦταν τόσο ἀπαραίτητα, πού χωρίς αὐτά δέν θά ὑπῆρχε καμμιά ἐξέλιξη.

Τό ἄλλο τῆς τέχνης, ἱστορικά συμφυές στήν ἔννοιά της, ἀπειλεῖ κάθε στιγμή νά τήν καταπνίξει, ὅπως συμβαίνει μέ τίς νεογοτθικές ἐκκλησίες τῆς Νέας Ὑόρκης καθώς καί μέ τόν μεσαιωνικό πυρήνα τῆς πόλης Regensburg, πού ἐμπόδιζαν τήν κυκλοφορία τῶν αὐτοκινήτων. Ἡ τέχνη δέν εἶναι μιᾶ περιοχὴ μέ σαφῆ ὅρια, ἀλλά συνιστᾷ μιᾶ στιγμιαία καί εὐθραυστη ἰσορροπία συγκρίσιμη μέ ἐκείνη μεταξὺ τοῦ Ἐγώ καί τοῦ Αὐτό στόν ἀτομικό ψυχισμό. Τά κακά ἔργα τέχνης γίνονται κακά μόνον ἐπειδὴ ἀντικειμενικά ἐγείρουν καλλιτεχνικές ἀξιώσεις τίς ὁποῖες ὑποκειμενικά διαψεύδουν, ὅπως ἔκανε ἡ Courths-Mahler^{110a} σέ ἓνα ἀξιωματικόν γράμμα. Ἡ κριτική πού ἀποδεικνύει τίς κακές πλευρές τους τά τιμᾷ, ἔστω παρὰ τή θέλησή της, ὡς ἔργα τέχνης, κάτι πού εἶναι καί δέν εἶναι.

Ὅπως μερικά μορφώματα πού εἶχαν παραχθεῖ πρὶν ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς αὐτονομίας τῆς τέχνης, ἢ δέν προορίζονταν γιὰ ἔργα τέχνης, μποροῦν στήν πορεία τῆς ἱστορίας νά γίνουν τέχνη, τό ἴδιο μπορεῖ νά συμβεῖ μέ ἔργα πού σήμερὰ ἀμφισβητοῦνται ὡς τέχνη. Αὐτό ἀσφαλῶς ὄχι ὑπὸ τὴν ἔννοια ὅτι θά θεωρηθοῦν ἀπαραίτητο

στάδιο στην εξέλιξη της τέχνης, δηλαδή χρήσιμα για κάτι που θα ακολουθήσει. Ἀπεναντίας, λόγου χάρη στὸν σουρρεαλισμό, ἀποκαλύπτονται εἰδικές αἰσθητικές διαστάσεις πού ἓνα ἀντικαλλιτεχνικό ἦθος δέν τίς ἀναγνώριζε, ἀφοῦ δέν εἶχαν τήν ἐπιθυμητή πολιτική ἐπίδραση· τέτοια ἦταν ἡ εξέλιξη σημαντικῶν σουρρεαλιστῶν ὅπως τοῦ Masson. Ἀλλά καί κάτι πού ἄλλοτε ἦταν τέχνη μπορεῖ νά πάψει κάποτε νά εἶναι. Ἡ ἐπιρρέπεια τῆς παραδοσιακῆς τέχνης στήν ἴδια της τήν ἀπαξίωση ἔχει ἀναδρομική ἰσχὺ. Μεταγενέστερα ἔργα ἔχουν ἀλλοιώσει τό πνευματικό περιεχόμενο ἀμέτρητων ἔργων ζωγραφικῆς καί γλυπτικῆς, μετατρέποντάς τα σέ προϊόντα καλλιτεχνικῆς βιοτεχνίας. Ὅποιος θά ζωγράφιζε τό 1970 στήν τεχνοτροπία τοῦ κυβισμού θά ἦταν σάν νά προσέφερε ἀφίσσες κατάλληλες γιά διαφήμιση. Καί τά πρωτότυπα ἔργα τοῦ κυβισμού δέν γλυτώνουν τότε ἀπό τό ξεπούλημα.

Ἡ παράδοση θά μπορούσε νά σωθεῖ μόνον ἂν ἀπαλασσόταν ἀπό τόν μαγικό δεσμό τῆς ἐσωτερικότητας. Τά μεγάλα ἔργα τέχνης τοῦ παρελθόντος δέν ταυτίζονταν ποτέ μέ τήν ἐσωτερικότητα, τήν ὁποία συνήθως ἀνατίναξαν μέ τήν ἐξωτερικότητά της. Κάθε ἔργο τέχνης, μέ τό ἐξωτερικό φανέρωμά του, ἀσκεῖ κριτική στήν ἐσωτερικότητα καί κατ' αὐτά ἀντιτίθεται στήν ἰδεολογία πού ταυτίζει τήν παράδοση μέ τόν θησαυρό τῶν ὑποκειμενικῶν ἀναμνήσεων.

Ἡ ἐρμηνεία τῆς τέχνης βάσει τῆς προέλευσής της εἶναι ἀμφίβολη σέ ὁλόκληρη τήν κλίμακα, ἀπό τήν ὠμή βιογραφία ἢ τήν ἔρευνα τῶν ἐπιρροῶν, τήν προσφιλή μέθοδο τῆς ἱστορίας τοῦ πνεύματος, μέχρι τήν ὄντολογική μετουσίωση τῆς ἔννοιας τῆς προέλευσης. Παραταῦτα ἡ προέλευση δέν βρίσκεται ἐντελῶς ἔξω ἀπό τό ἴδιο τό πράγμα. Εἶναι αὐτονόητο ὅτι τά ἔργα τέχνης εἶναι τεχνουργήματα. Οἱ μορφολογικές διατάξεις μέσα σέ κάθε ἔργο μιλοῦν πρὸς ἐκεῖνο ἀπό τό ὁποῖο προῆλθε. Σέ κάθε ἔργο τέχνης ὑπάρχουν τά στοιχεῖα πού μοιάζουν μέ τή μήτρα ἀπό τήν ὁποία προῆλθαν καί τά ἄλλα πού ἀντιπροσωπεύουν τήν τελική φυσιογνωμία τοῦ ἐκάστοτε ἔργου. Αὕτη ἡ ἀντιθετική σχέση εἶναι οὐσιώδης γιά τό πνευματικό περιεχόμενό του. Ἡ ἐσωτερική δυναμική ἐνός ἔργου ἀποκρυσταλλώνει τή δυναμική τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου, καί μάλιστα δυνάμει τοῦ ἀπορητικοῦ της χαρακτήρα. Ὅταν τά ἔργα τέχνης,

ανεξάρτητα από τό ατομικό ταλέντο και σέ αντίθεση πρός αὐτό, εἶναι ἀνίκανα νά σχηματίσουν τή μοναδολογική τους ἐνότητα, ὑποκύπτουν στήν πραγματική ἱστορική πίεση, ἡ ὁποία μετατρέπεται μέσα στά ἴδια σέ μιά δύναμη πού ἐπιφέρει σύγχυση. Γιαυτό δέν μπορούμε νά συλλάβουμε ἓνα ἔργο τέχνης μέ ἀρμόζοντα τρόπο παρὰ μόνον ἂν τό ἀντιληφθοῦμε ὡς διαδικασία. Ἐάν ὅμως κάθε μεμονωμένο ἔργο εἶναι ἓνα δυναμικό πεδίο, ὁ δυναμικός ἀστερισμός τῶν στοιχείων του, τό ἴδιο ἰσχύει γιά τήν τέχνη συνολικά. Γιαυτό λοιπόν μπορεί νά καθορισθεῖ μόνο βάσει τῶν ἐπιμέρους στοιχείων, δηλαδή διαμεσολαβημένα, καί ὄχι μιά καί κάτω. Ἐκεῖνο πού φέρνει τά ἔργα σέ ἀντίθεση πρός αὐτό πού δέν εἶναι τέχνη, πρός τό Ἄλλο τους, εἶναι ἓνα ἀπό τά ἐπιμέρους στοιχεῖα. Ἡ στάση τῶν ἔργων τέχνης ἀπέναντι στήν ἀντικειμενικότητα ὑπόκειται σέ ἀλλαγές.

Ἡ ἱστορική τάση ἀφορᾷ σέ μεγάλο βαθμό καί τά αἰσθητικά κριτήρια. Ἀπό αὐτή ἐξαρτᾶται ἂν ἓνας καλλιτέχνης εἶναι μανιεριστής ἢ ὄχι. Ὡς τέτοιοι στιγμάτισε ὁ Saint-Saëns τόν Debussy. Τό Νέο δίνει συχνά τήν ἐντύπωση μιᾶς μανιέρας· καί μόνον ἡ γνώση τῆς ἱστορικής τάσης μᾶς ἐπιτρέπει νά κρίνουμε ἂν εἶναι κάτι περισσότερο. Ἀλλά αὐτή ἡ τάση δέν εἶναι πραγματικός διαιτητής. Συνιστᾷ ἓνα μείγμα ἀληθοῦς καί ψευδοῦς κοινωνικῆς συνείδησης καί ἡ ἴδια ὑπόκειται στήν κριτική. Γιαυτό καί ἡ σύγκρουση ἀνάμεσα στήν τάση καί τή μανιέρα δέν εἶναι μιά δίκη πού ἔχει κλείσει, ἀλλά ἀπαιτοῦνται συχνές ἀναθεωρήσεις· ἡ μανιέρα εἶναι μιά ἔνσταση κατά τῆς τάσης, ὅπως καί ἡ τάση ἀποκαλύπτει τόν τυχαῖο καί μή δεσμευτικό χαρακτήρα τῆς μανιέρας ὡς ἐμπορική μάρκα τῶν ἔργων.

Ὁ Proust καί ἀργότερα ὁ Kahnweiler ὑποστήριξαν ὅτι ἡ ζωγραφική ἀλλάξε τήν ὀπτική μας ἀντίληψη καί κατά προέκταση τά ἴδια τά ἀντικείμενα. Ὅσο αὐθεντική καί ἂν εἶναι ἡ ἐμπειρία πίσω ἀπό αὐτή τή θέση, ἡ διατύπωσή της εἶναι μᾶλλον πολύ ἰδεαλιστική. Δέν θά ἦταν ἐντελῶς ἀβάσιμο νά εἰκάσει κανεῖς τό ἀντίθετο: ὅτι τά ἀντικείμενα αὐτά καθ' ἑαυτά ἔχουν ἀλλάξει στήν πορεία τῆς ἱστορίας, τό αἰσθητήριο προσαρμόσθηκε στήν ἀλλαγή καί στή συνέχεια ἡ ζωγραφική βρῆκε τά κατάλληλα κρυπτογραφήματα γιά νά ἀρθρώσει αὐτή τήν ἀλλαγή. Ὁ κυβισμός θά μπορούσε νά ἐρμηνευθεῖ

ὥς τρόπος ἀντίδρασης σέ ἓνα στάδιο ὀρθολογικῆς ὀργάνωσης τοῦ κοινωνικοῦ κόσμου, ἡ ὁποία γεωμετρικοποίησε τήν οὐσία αὐτοῦ τοῦ κόσμου μέσω τοῦ σχεδιασμοῦ, ὥς μιά ἀπόπειρα τῆς ζωγραφικῆς νά κάνει προσιτή στήν ἐμπειρία μιά βαθμίδα ἐξέλιξης τῆς κοινωνικῆς ὀργάνωσης πού δέν μπορεῖ κανεῖς νά τήν ἐμπειραθεῖ. Μιά ἀνάλογη προσπάθεια εἶχε ἀναλάβει σέ ἓνα προγενέστερο στάδιο ὁ ἱμπρεσιονισμός, ὅταν τό ἐπίπεδο σχεδιασμοῦ τῆς ἐκβιομηχάνισης ἦταν ἀκόμη σχετικά χαμηλό. Κατ' αὐτά ἡ ποιοτική καινοτομία τοῦ κυβισμοῦ θά ἦταν ὅτι, ἐνῶ ὁ ἱμπρεσιονισμός προσπάθησε νά ἀφυπνίσει καί νά σώσει τήν ἀκίνητοποιούμενη ζωή μέσα στόν κόσμο τῶν ἐμπορευμάτων μέσω τῆς ἴδιας του τῆς δυναμικῆς, ὁ κυβισμός, μή μπορώντας νά πιστέψει πιά σέ τέτοιες δυνατότητες, ἀποδέχθηκε τήν ἐτερόνομη γεωμετρικοποίηση τοῦ κόσμου ὥς νέο του νόμο, ὥς ἰσχύουσα τάξη, γιά νά ἐξασφαλίσαι ἔτσι στήν αἰσθητική ἐμπειρία ἓνα εἶδος ἀντικειμενικότητας. Ὁ κυβισμός προκατέλαβε ἱστορικά κάτι πραγματικό, τίς ἀεροπορικές φωτογραφίες βομβαρδισμένων πόλεων κατά τόν δεύτερο παγκόσμιον πόλεμο. Πρώτη φορά ἡ τέχνη, μέσω τοῦ κυβισμοῦ, ἐξέφραζε τό γεγονός ὅτι ἡ ζωή δέν ζεῖ πιά.¹¹⁰⁸ Αὐτή ἡ συμβολή τοῦ κυβισμοῦ περιεῖχε ἓνα ἰδεολόγημα: στή θέση τοῦ ἀπρόσιτου στήν ἐμπειρία τοποθέτησε τήν ἐξορθολογισμένη τάξη πραγμάτων καί ἔτσι τήν ἐπιβεβαίωσε. Αὐτό μᾶλλον ὁδήγησε κατ' ἀνάγκη τόν Picasso καί τόν Braque πέρα ἀπό τόν κυβισμό, ἀλλά τά μεταγενέστερα ἔργα τους δέν ἦταν καλύτερα ἀπό ἐκεῖνα τῆς κυβιστικῆς περιόδου.

Ἡ θέση τῶν ἔργων τέχνης ἀπέναντι στήν ἱστορία ὑπόκειται σέ ἱστορικές ἀλλαγές. Σέ μιά συνέντευξη γιά τήν πρόσφατη λογοτεχνία, προπάντων γιά τόν Beckett, ὁ Lukács εἶπε: Περιμένετε ἀκόμη δέκα, δεκαπέντε χρόνια, γιά νά δοῦμε τί θά λέει κανεῖς τότε. Μέ αὐτή τή συμβουλή θύμιζε τίς συστάσεις τοῦ ὠριμου ἐπιχειρηματία πού μέ διορατικότητα θέλει νά μετριάσει τόν ἐνθουσιασμό τοῦ γιου του. Ὑπονοούμενο κριτήριο εἶναι ἐδῶ ἡ σταθερότητα καί ἡ διάρκεια· σέ τελική ἀνάλυση οἱ κατηγορίες τῆς ἰδιοκτησίας μεταφέρονται στήν τέχνη. Καί ὅμως τά ἔργα τέχνης δέν μένουν ἀδιάφορα ἀπέναντι στήν ἀμφίβολη κρίση τῆς ἱστορίας. Μερικές φορές ἡ ποιότητα ἐπιβλήθηκε ἱστορικά, καί μάλιστα ἀκριβῶς σέ ἀντίθεση πρὸς προϊόντα πού συνέπλεαν μόνο μέ τό πνεῦμα τῆς ἐποχῆς. Σπάνια

ὑπῆρξαν περίφημα ἔργα πού δέν ἄξιζαν διόλου τή μεγάλη φήμη τους. Ἡ ἀπόκτηση μιᾶς δικαιολογημένης φήμης ἦταν ὅμως ταυτόσημη μέ τήν ἀρμόζουσα ἀνάπτυξη τῶν ἔργων σύμφωνα μέ τή νομοτέλειά τους, μέσω ἐρμηνείας, σχολίων, κριτικῆς. Δέν ὀφείλεται ἄμεσα στήν κοινή γνώμη τῶν εἰδικῶν, ἀκόμη λιγότερο σέ ἐκείνη πού καθοδηγεῖται ἀπό τήν πολιτιστική βιομηχανία, μιᾶ δημόσια κρίση πού ἡ σχέση της πρός τό πράγμα, τό ἴδιο τό ἔργο, εἶναι ἀμφίβολη. Θά ἦταν μιᾶ ἀξιοθρήνητη πρόληψη νά πιστεύει κανεῖς ὅτι ἡ κρίση ἐνός ἀντιδιανοοουμενιστῆ δημοσιογράφου ἢ ἐνός μουσικολόγου παλαιᾶς σχολῆς πρέπει νά εἶναι πιό ἔγκυρη ἀπό τήν κατανόηση ἐνός ἔργου κατὰ τήν ἐμφάνισή του στή δημοσιότητα.

Ἡ μεταγενέστερη ζωή τῶν ἔργων, ἡ πρόσληψή τους ὡς στοιχεῖο τῆς ἱστορίας τους, διαδραματίζεται ἀνάμεσα στήν ἀδυναμία κατανόησης καί στήν ἐπιθυμία τους νά κατανοηθοῦν· αὕτη ἡ ἔνταση εἶναι τό κλίμα τῆς τέχνης.

Μερικά πρῶιμα προΐόντα τῆς νεώτερης μουσικῆς, τῆς μεσαιᾶς περιόδου τοῦ Schönberg καί τοῦ A. Webern, ἔχουν τόν χαρακτήρα τοῦ ἀνέγγιχτου· εἶναι ἀτίθασα ἀπέναντι στόν ἀκροατή δυνάμει τῆς ἀντικειμενοποίησής τους πού τά κάνει νά ζοῦν στόν κόσμο τους. Ἀκόμη καί ἡ συνειδητοποίηση τῆς προτεραιότητος αὐτῶν τῶν ἔργων τά ἀδικεῖ σχεδόν.

Ἡ φιλοσοφική κατασκευή τῆς ἀναμφίβολης πρωτοκαθεδρίας τοῦ ὅλου ἀπέναντι στά μέρη εἶναι ξένη πρὸς τὴν τέχνη καὶ γνωσιοκριτικά ἀστήρικτη. Στά σημαντικά ἔργα οἱ λεπτομέρειες κατὰ κανέναν τρόπο δέν χάνονται μέσα στὴν ὁλότητα. Ὅταν οἱ λεπτομέρειες ἀπομονώνονται ἀπὸ τὸ γενικὸ πλαίσιο, τὸ ὁποῖο ἔτσι ὑποβιβάζεται σὲ ἀπλό σχῆμα ὑπαγωγῆς, ἡ αὐτονόμησή τους συνοδεύεται ἀπὸ τὴν ἐπαναστροφή σὲ προκαλλιτεχνικὸ ἐπίπεδο. Ἀλλὰ τὰ ἔργα τέχνης ξεχωρίζουν παραγωγικά ἀπὸ τέτοιου εἶδους σχηματοποιήσεις μόνο χάρις σὲ ἓνα στοιχεῖο αὐτονομίας τῶν λεπτομερειῶν τους· κάθε αὐθεντικὸ ἔργο εἶναι ἡ συνισταμένη κεντρομόλων καὶ φυγόκεντρων δυνάμεων. Ὅποιος ἀκούει μουσικὴ στήνοντας αὐτὴ γιὰ νὰ πιάσει τὰ ὠραῖα σημεῖα εἶναι ἐρασιτέχνης· ὁποιος ὁμως δέν μπορεῖ νὰ συλλάβει τὰ ὠραῖα σημεῖα, τὴν ποικίλλουσα πυκνότητα τῶν εὐρημάτων καὶ τῆς δομικῆς ἐπεξεργασίας, εἶναι κουφός. Ἡ διάκριση μέσα σὲ ἓνα ὅλον μεταξύ κύριων καὶ ἔντονων στοιχείων ἀπὸ τὴ μιά καὶ δευτερευόντων καὶ ἀραιότερων ἀπὸ τὴν ἄλλη ἦταν μέχρι πρόσφατα ἓνα εὐρύτερα χρησιμοποιούμενο καλλιτεχνικὸ μέσον. Ἡ ἄρνηση τοῦ ὅλου ἀπὸ ἓνα μερικότερο ὅλον ἦταν μιά ἀπαίτηση τοῦ ὅλου. Ἄν σήμερα αὐτὴ ἡ δυνατότητα χάνεται, αὐτὸ δέν εἶναι μόνον ὁ θρίαμβος μιᾶς διαμόρφωσης πού κάθε στιγμή θέλει νὰ κρατᾷ ὅλα τὰ στοιχεῖα σὲ ἴση ἀπόσταση ἀπὸ τὸ κέντρο χωρίς νὰ ἀτονεῖ· δείχνει καὶ τὸν θανάσιμο κίνδυνο συρρίκνωσης τῶν μέσων ἄρθρωσης. Ἡ τέχνη δέν μπορεῖ νὰ ἀποκοπεῖ ριζικά ἀπὸ τὸ στοιχεῖο τῆς συγκίνησης, ἀπὸ τὴ μαγικὴ ἔξαρση, διότι τότε θὰ χανόταν, θὰ γινόταν κάτι ἀδιάφορο. Αὐτὸ τὸ στοιχεῖο ὁμως, ὅσο καὶ ἂν συναρτᾷται μὲ τὸ ὅλον, εἶναι οὐσιαστικά μερικό· τὸ ὅλον δέν προσφέρεται ποτέ στὴν αἰσθητικὴ ἐμπειρία μὲ ἓναν τόσο

ἄμεσο τρόπο, καί χωρίς αὐτή τήν ἀμεσότητα δέν θά μπορούσε νά συσταθεῖ μιά τέτοια ἐμπειρία. Ἡ αἰσθητική ἐγκράτεια ἀπέναντι στή λεπτομέρεια καί τήν κατακερματίζουσα συμπεριφορά τοῦ προσλαμβάνοντος ἔχει καί μιά δόση ἀποστέρησης καί ἔτσι μπορεῖ νά ἀποσπάσει ἀπό τήν τέχνη ἓνα ἀπό τά ἔνζυμά της.

Ἡ θέση ὅτι ἡ αὐτόνομη λεπτομέρεια ἔχει οὐσιαστική σημασία γιά τό ὅλον ἐπιβεβαιώνεται ἀπό τήν ἀποκρουστικότητα μερικῶν αἰσθητικά συγκεκριμένων λεπτομερειῶν, πού εἶναι φανερό ὅτι ἔχουν προστεθεῖ αὐθαίρετα καί στήν πραγματικότητα δέν εἶναι αὐτόνομες. Μιά ὁμοιοκαταληξία ὅπως «Potz Blitz» καί «Gustel von Blasewitz» στό πρῶτο μέρος τοῦ *Βάλλενστάιν* εἶναι πολύ πιό ἀφηρημένη ἀπό τόν πιό ξεθωριασμένο κλασικισμό· τέτοια στοιχεῖα κάνουν ἔργα ὅπως τόν *Βάλλενστάιν* ἀνυπόφορα.

Σήμερα οἱ λεπτομέρειες τῶν ἔργων, τά ἐπιμέρους στοιχεῖα τους, τείνουν νά ἐξαφανισθοῦν μέσα στό ὅλον πού τά ἐνσωματώνει: ὄχι ὑπό τήν πίεση τοῦ σχεδιασμοῦ, ἀλλά ἐπειδή τά ἴδια τά ἐπιμέρους ρέπουν πρὸς τήν καταστροφή τους. Αὐτό πού προσδίδει στίς λεπτομέρειες χαρακτήρα καί σημασία, πού τά ξεχωρίζει ἀπό κάτι ἀδιάφορο καί τοὺς ἐπιτρέπει νά ξεπερνοῦν τόν ἑαυτό τους, εἶναι ἡ ἐνύπαρκτη μέσα τους προϋπόθεση τῆς σύνθεσής τους. Αὐτό πού ἐπιτρέπει τήν ἐνοποίησή τους εἶναι ἡ ὁρμή θανάτου τῶν λεπτομερειῶν. Οἱ δύο τάσεις τους, τῆς διάσπασης καί τῆς ἔνωσης, εἶναι τό δυναμικό πεδίο τῶν λεπτομερειῶν καί δέν πρέπει νά θεωροῦνται διαμετρικά ἀντίθετες. Σέ κάθε περίπτωση ἡ λεπτομέρεια σχετικοποιεῖται ὥς κάτι πού ἀπλῶς ἔχει τεθεῖ καί κατὰ συνέπεια εἶναι ἀνεπαρκές. Ἡ διάλυση ἐνυπάρχει στόν πυρήνα τῆς ἐνοποίησης καί διαφαίνεται μέσα ἀπό αὐτή. Ἀλλά καί τό ὅλον, ὅσο περισσότερα μερικά στοιχεῖα ἀπορροφᾷ, τόσο πιό πολύ γίνεται τρόπον τινά ἓνα μερικό στοιχεῖο μεταξύ πολλῶν ἄλλων, μιά λεπτομέρεια. Ἡ τάση ἐξαφανισμοῦ τῶν λεπτομερειῶν μεταφέρεται στό ὅλον, καί μάλιστα ἀκριβῶς ἐπειδή ἐξαλείφει τίς λεπτομέρειες. Ὅταν αὐτές ἐξαφανίζονται μέσα στό ὅλον καί τό ἴδιο μετατρέπεται σέ ἓνα μεμονωμένο αἰσθητικό εἶναι χωρίς τήν ὀρθολογικότητά τους, ἡ ὁποία ἀφοροῦσε τή σχέση τῶν μεμονωμένων μερῶν πρὸς τό ὅλον, τόν σκοπό, πού τά μετέτρεψε σέ μέσα. Ἄν ἡ σύνθεση δέν συνθέτει τίποτε, εἶναι ἀσήμαντη. Τό κενό

τοῦ τεχνικά ὀλοκληρωμένου, ἄρτιου ἔργου εἶναι ἓνα σύμπτωμα τῆς διάλυσής του μέσω τῆς ἀδιάφορης ταυτολογίας. Στὴν ἀδιαφάνεια τοῦ διόλου εὐρηματικοῦ, τοῦ χωρὶς ιδέες ἔργου, στή λειτουργικότητα χωρὶς λειτουργία, τό στοιχεῖο τοῦ σκοτεινοῦ καὶ ἀδιαφανοῦς λαμβάνει τὸν μοιραῖο καὶ ὀλέθριο χαρακτήρα πού ἡ τέχνη ἔφερε πάντοτε μέσα της ὡς μιμητική κληρονομιά της. Πάνω στὴν κατηγορία τῆς ξαφνικῆς ιδέας, τοῦ εὐρήματος, μπορεῖ νά δείξει κανεὶς αὐτὴ τὴ συνάρτηση πραγμάτων. Ὁ Schönberg, ὁ Berg, ἀκόμη καὶ ὁ Webern, δέν τὴ θυσιάσαν. Ὁ Krenek καὶ ὁ Steuermann τὴν ἐπέκριναν. Στόν κονστρουκτιβισμό ἡ ξαφνικὴ ιδέα, ὡς κάτι ἀκούσιο καὶ μὴ σχεδιασμένο, δέν ἔχει ὄντως θέση. Οἱ ξαφνικὲς ιδέες τοῦ Schönberg, στίς ὁποῖες, ὅπως ὁ ἴδιος ἐπιβεβαίωσε, στηρίζονταν καὶ οἱ δωδεκαφωνικὲς του ἐργασίες, ὀφείλονται ἀπλῶς στὰ ὅρια πού ἔθεσε ὁ ἴδιος στὴν κονστρουκτιβιστικὴ του τεχνική, γιὰ τὰ ὁποῖα ἐπικρίθηκε ὡς ἀσυνεπής. Ἄν ὅμως ἀπαλειφθεῖ ἐντελῶς τό στοιχεῖο τῆς ξαφνικῆς ιδέας καὶ οἱ συνθέτες δέν μποροῦν πιά νά συλλάβουν αὐθόρμητα οὔτε ὀλόκληρες τίς μορφές, διότι πρέπει νά εἶναι προκαθορισμένες ἀπὸ τό ὑλικό, τό ἀποτέλεσμα δέν θά εἶχε κανένα ἀντικειμενικό ἐνδιαφέρον καὶ θά ἔμενε βουβό. Ὡστόσο τό εὐλόγο κατ' αὐτὰ αἶτημα γιὰ τὴν ἀποκατάσταση τῆς ξαφνικῆς ιδέας εἶναι ἀνίσχυρο: δύσκολα θά μπορούσε κανεὶς στὴν τέχνη νά ὑποστηρίξει καὶ νά προγραμματίσει τὴν ἀντιπρογραμματική δύναμη. Συνθέσεις πού βαρέθηκαν τὸν ἐντελῶς ἀφηρημένο χαρακτήρα τῆς δομῆς τους καὶ προσπαθοῦν νά τὴ διανθίσουν μέ ιδέες καὶ εὐρήματα, μέ πλαστικὲς ἐπιμέρους φιγούρες καὶ χαρακτηρισμούς, ἐκτίθενται στὴν κατηγορία ὅτι ἐπιδίδονται σὲ ἀναδρομὲς στό παρελθόν· σάν νά ἔκαναν ἓναν δεύτερο αἰσθητικὸ στοχασμό καὶ μέ ὑποκειμενικὴ ἀπόφαση νά ἀγνόησαν τοὺς περιορισμούς πού συνεπάγεται ἡ ὀρθολογικὴ ὁργάνωση, ἐπειδὴ φοβήθηκαν τίς ὀλέθριες συνέπειες. Ἡ κατάσταση τοῦ ἀνθρώπου πού ὅ,τι καὶ ἂν κάνει θά εἶναι λάθος, τὴν ὁποῖα ὁ Kafka παρουσίασε μέ ἔμμοно τρόπο σὲ πολλές παραλλαγές, εἶναι ἐκείνη πού χαρακτηρίζει σήμερα τὴν τέχνη. Μία τέχνη πού ἐξοστρακίζει τὴν αὐθόρμητη ιδέα συστηματικὰ εἶναι καταδικασμένη νά παραμείνει ἀδιάφορη. Ἄν τὴν ἐπαναφέρει στό προσκήνιο, θά εἶναι ἀναιμική, μιά σκιά πιά, σχεδόν κάτι πλασματικό. ἤδη σὲ ἓνα αὐθεντικὸ ἔργο τοῦ Schönberg ὅπως ὁ *Pierrot Lunaire* οἱ αὐθόρμητες ιδέες εἶχαν μετατραπῇ περίτεχνα σὲ μὴ πραγματικὲς, εἶχαν ὑποστῇ μιά

διάθλαση καί συρρικνωθεῖ σέ ἓνα ἐλάχιστο ὄριο ἐπιβίωσης. Τό ζήτημα τῆς βαρύτητας τῶν λεπτομερειῶν στά νεώτερα ἔργα τέχνης εἶναι ὁμως πολύ σημαντικό, ἐπειδὴ ἡ κοινωνία δέν ἐνσαρκώνεται μόνο στήν ὁλότητα τοῦ ἔργου, τῇ μετουσίωση τῆς ὁργανωμένης κοινωνίας, ἀλλά καί στίς λεπτομέρειες: εἶναι τό ὑπόστρωμα πού μετουσιώνεται ἀπό τήν αἰσθητική μορφή. Ὅπως στήν κοινωνία τά ἄτομα, πού τά συμφέροντά τους ἔρχονται σέ μεγάλη ἀντίθεση πρὸς αὐτή, δέν εἶναι μόνο κοινωνικά δεδομένα (faits sociaux), ἀλλά ἀπαρτίζουν τήν ἴδια τήν κοινωνία, καθὼς ἀναπαράγονται ἀπό αὐτή καί τήν ἀναπαράγουν, ὅποτε διατηροῦν τή θέση τους ἀκόμη καί σέ ἀντίθεση πρὸς τήν κοινωνία, ἔτσι ἔχουν τά πράγματα καί ὅσον ἀφορᾷ τίς λεπτομέρειες στά ἔργα τέχνης. Τέχνη εἶναι ἡ ἐμφάνιση τῆς κοινωνικῆς διαλεκτικῆς μεταξύ τοῦ γενικοῦ καί τοῦ ἀτομικοῦ διαμέσου τοῦ ὑποκειμενικοῦ πνεύματος. Ἡ τέχνη ξεπερνᾷ αὐτή τή διαλεκτική ὄχι μόνον ἀπλῶς καθόσον τήν ἀκολουθεῖ, ἀλλά καί στόν βαθμό πού τήν ἀντανακλᾷ μέσω τῆς μορφῆς της. Στήν εἰκόνα, μεταφορικά, ἡ ἀτομοποίησή της ἐπανορθώνει τή συνεχιζόμενη ἀδικία πού ὑφίσταται τό ἄτομο ἀπό τήν κοινωνία. Ἀλλά αὐτή ἡ ἐπανόρθωση παρεμποδίζεται ἀπό τό γεγονός ὅτι ἡ τέχνη δέν μπορεῖ νά πραγματοποιήσει οὐσιαστικά παρά μόνον ὅ,τι θά ἦταν σέ θέση νά ἐρμηνεύσει ὡς συγκεκριμένη δυνατότητα στήν ἴδια τήν κοινωνία, ὅπου ἔχει τήν κοιτίδα της. Ἡ σημερινή κοινωνία ἀπέχει πολύ ἀπό τήν ἀλλαγὴ τῆς δομῆς της πού θά ἔδινε στά ἄτομα ἐκεῖνο πού τούς ἀνήκει καί ἔτσι ἀσφαλῶς θά ἔλυνε τόν μαγικό δεσμό τῆς ἀτομοποίησης.

Σχετικά μέ τή διαλεκτική μεταξύ τῆς κατασκευῆς καί τῆς ἔκφρασης. – Αὐτά τά δύο στοιχεῖα μετατρέπονται τό ἓνα στό ἄλλο, κάτι πού καταλήγει σέ ἓνα ἀπό τά συνθήματα τῆς νεώτερης τέχνης: τά μοντέρνα ἔργα τέχνης δέν πρέπει νά ἀναζητοῦν μιά μέση ὁδὸ μεταξύ κατασκευῆς καί ἔκφρασης, ἀλλά νά φθάνουν καί στά δύο ἄκρα καί μέσα σέ αὐτά, μέσα ἀπό αὐτά, νά βρίσκουν ἓνα ἰσοδύναμο ἐκείνου πού ἡ παλαιότερη αἰσθητική ἀποκαλοῦσε σύνθεση. Αὐτό εἶναι μιά σημαντική συμβολή στόν ποιοτικό χαρακτηρισμό τῆς αἰσθητικῆς νεωτερικότητας. Τῇ θέσῃ τῶν πολλαπλῶν δυνατοτήτων πού ὑπῆρχαν μέχρι τά πρόθυρα τῆς νεώτερης τέχνης καί εἶχαν πολλαπλασιασθεῖ ἐξαιρετικά κατά τή διάρκεια τοῦ δέκατου ἑνατου αἰῶνα ἔλαβε ἡ πώλωση. Στήν καλλιτεχνική πώλωση ἐκδηλώνεται ἐκεῖνο πού θά ἦταν

ἀπαραίτητο στήν κοινωνία.¹¹¹ Ἐκεῖ ὅπου ἡ ὁργάνωση θά ἦταν ἀναγκαία, στή διαμόρφωση τῶν ὑλικῶν συνθηκῶν ζωῆς καί τῶν βασιζόμενων σέ αὐτές σχέσεων μεταξύ τῶν ἀνθρώπων, ὑπάρχει πολὺ λίγη ὁργάνωση καί πάρα πολλά ἔχουν ἐγκαταλειφθεῖ στὸν –ὑπὸ τὴν ἀρνητικὴ ἔννοια– ἀναρχο ἰδιωτικό τομέα. Ἡ τέχνη ἔχει ἀρκετὸ περιθώριο γιὰ νὰ ἀναπτύξει μοντέλα ἐνός σχεδιασμοῦ τὸν ὁποῖο οἱ παραγωγικὲς σχέσεις τῆς κοινωνίας δέν θά ἀνέχονταν. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά ἡ ἀνορθολογικὴ διοίκηση τοῦ κόσμου ἔχει ἐνταθεῖ σέ σημεῖο κατάλυσης τῆς πάντοτε ἐπισφαλοῦς ὑπαρξῆς τῶν ἰδιαιτεροτήτων. Ὅπου αὐτὲς ἐπιζοῦν, πρέπει νὰ ἀποδεχθοῦν τὸν νέο ρόλο μιᾶς συμπληρωματικῆς ἰδεολογίας τοῦ παγκυρίαρχου γενικοῦ, τοῦ ὅλου. Τὸ ἀτομικὸ ἐνδιαφέρον-συμφέρον ποὺ ἐναντιώνεται σέ αὐτὸ συμπίπτει μέ τὸ γενικὸ συμφέρον μιᾶς καθολικῆς πραγματοποιημένης ὀρθολογικότητας. Αὐτὴ θά ἄξιζε τὸ ὄνομά της μόνον ἂν ἔπαυε νὰ καταπιέζει τὴν ἀτομοποιημένη ζωὴ, τὴν ἰδιαιτερότητα, ἀπὸ τὴν ἀνάπτυξη τῆς ὁποίας ἀντλεῖ ἡ καθολικὴ ὀρθολογικότητα τὸ δικαίωμα ὑπαρξῆς της. Ἡ χειραφέτηση τοῦ ἀτομικοῦ θά μπορούσε ὁμως νὰ ἐπιτευχθεῖ μόνον ἂν περιλάμβανε τὸ γενικὸ, ἀπὸ τὸ ὁποῖο ἐξαρτῶνται ὅλα τὰ ἄτομα. Μιὰ ἔλλογη δημόσια τάξη πραγμάτων θά μπορούσε ἐπίσης νὰ ἐγκαθιδρυθεῖ μόνον ἂν στὸ ἄλλο ἄκρο, στήν ἀτομικὴ συνείδηση, τελεσφοροῦσε ἡ ἀντίσταση κατὰ τῆς ὁργάνωσης, ποὺ ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά εἶναι ὑπερδιογκωμένη καί ἀπὸ τὴν ἄλλη ἀνεπαρκής. Ἄν ἡ ἀτομικὴ σφαῖρα κατὰ κάποιον τρόπο ὀπισθοδρομεῖ σέ σύγκριση μέ τὴν ὁργανωμένη περιοχὴ, τότε ὁ λόγος ὑπαρξῆς τῆς ὁργάνωσης δέν μπορεῖ στήν πραγματικότητα νὰ εἶναι ἄλλος ἀπὸ τὴν ἐξυπηρέτηση τῶν ἀτόμων. Ἡ ἀνορθολογικότητα τῆς ὁργάνωσης ἀφήνει ἀκόμη μερικὰ περιθώρια ἐλευθερίας στὰ ἄτομα. Τέτοιες νησίδες μέσα στὸν ὁργανωμένο κόσμο γίνονται καταφύγιο γιὰ μιὰ προοδευτικὴ σκέψη ἔξω καί πέρα ἀπὸ τὴν πρόοδο τῆς κυριαρχίας. Μιὰ τέτοια δυναμικὴ τῶν στοιχείων τὰ ὁποῖα δέν συμβαδίζουν μέ τὴν ἐποχὴ παρέχει στήν αἰσθητικὴ ἔκφραση ποὺ ὑπόκειται σέ ταμποῦ τὸ δικαίωμα μιᾶς ἀντίστασης ἡ ὁποία ἀποκαλύπτει τὴν ἀναλήθεια τοῦ ὅλου. Ὁ χωρισμὸς μεταξύ τῆς δημόσιας καί τῆς ἰδιωτικῆς σφαῖρας, παρὰ τὸν κακὸ ἰδεολογικὸ της χαρακτήρα, εἶναι καί στὸ πεδίο τῆς τέχνης δεδομένος, ὑπὸ τὴν ἔννοια ὅτι τίποτε δέν θά μπορούσε νὰ τὸν ἀλλάξει ἂν δέν τὸν ἔπαιρνε κατ' ἀρχάς ὡς δεδομένο. Ὅ,τι στήν κοινωνικὴ πραγματικότητα

δέν θά ξεπερνοῦσε τό στάδιο τῆς ἀνίσχυρης ἐνθάρρυνσης ἔχει πολὺ πιό συγκεκριμένες πιθανότητες νά εὐδοκιμήσει στήν τέχνη, στό ὄνομα τῆς πραγματικότητας.

Μέσω τῆς ἐνότητάς τους, τῆς ὁργάνωσης τοῦ ὅλου, τά ἔργα τέχνης ἀντιπροσωπεύουν τόν Λόγο πού κυριαρχεῖ πάνω στή φύση καί ὡς τέτοια δέν μποροῦν παρά νά τόν προεκτείνουν μέσα τους. Ἀλλά μέ τήν ἀρνητική στάση τους ἀπέναντι στήν πραγματική κυριαρχία ἡ ἀρχή τοῦ κυρίαρχου Λόγου ἐπανέρχεται σέ αὐτά μέ ἓναν τρόπο πού δέν μπορεῖ παρά νά ἀποκληθεῖ μεταφορικός: περικεκομμένη ἢ σκιώδης. Ὁ Λόγος στά ἔργα τέχνης ἔχει τή μορφή τῆς χειρονομίας: τά ἔργα τέχνης συνθέτουν ὅπως καί ὁ Λόγος, δέν στηρίζονται ὁμως σέ ἐννοιες, κρίσεις καί συμπεράσματα –αὐτά τά στοιχεῖα τοῦ Λόγου εἶναι ἀπλῶς δευτερεύοντα μέσα στήν τέχνη, ὅταν καί ὅπου ἐμφανίζονται–, ἀλλά συνθέτουν μέ ὅ,τι διαδραματίζεται μέσα τους. Ἡ συνθετική τους λειτουργία εἶναι ἐσωτερική, ἀφορᾷ τήν ἐνότητά τους καί ὄχι μιά ἄμεση σχέση μέ κάτι ὅπωςδῆποτε καθορισμένο καί δεδομένο ἔξω ἀπό αὐτά· ἀναφέρεται στό διάσπαρτο, μὴ ἐννοιολογικό καί τρόπον τινά ἀποσπασματικό ὑλικό τό ὁποῖο πρέπει νά χειρίζονται τά ἔργα τέχνης στόν ἐσωτερικό τους χῶρο. Μέ αὐτή τήν ἀντίληψη καί τροποποίηση τοῦ συνθετικοῦ Λόγου τά ἔργα τέχνης συνεισφέρουν τό δικό τους μερίδιο στήν ἀνάπτυξη τῆς διαλεκτικῆς τοῦ διαφωτισμοῦ. Ἀκόμη καί ὑπό τήν οὐδετεροποιημένη, αἰσθητική μορφή του αὐτός ὁ Λόγος διατηρεῖ ἓνα μέρος τῆς δυναμικῆς πού ἔχει στόν ἐξωαισθητικό κόσμο. Ὅσο καί ἂν εἶναι ἀποσπασμένος ἀπό τόν ἐξωτερικό κόσμο, ἡ ἐσωτερική καί ἡ ἐξωτερική ταυτότητα τῆς ἀρχῆς του ἐπιτρέπει μιά παρόμοια ἀνάπτυξή του καί μέσα στά ἔργα τέχνης: ὄντας μονάδες χωρίς παράθυρα, τά ἔργα τέχνης συμμετέχουν στόν πολιτισμό. Αὐτό πού διακρίνει τά ἔργα τέχνης ἀπό ὅτιδῆποτε διάχυτο συμφωνεῖ μέ τόν Λόγο ὡς ἀρχή τῆς πραγματικότητας. Στά ἔργα τέχνης ζεῖ τόσο ἡ ἀρχή τῆς πραγματικότητας ὅσο καί τό ἀντίθετό της. Ἡ διόρθωση πού ἐπιτελεῖ ἡ τέχνη στήν ἀρχή τοῦ αὐτοσυντηρητικοῦ Λόγου δέν τή φέρνει ἀπλῶς σέ ἀντίθεση πρὸς τόν Λόγο, ἀλλά ἀντιπροσωπεύεται ἀπό τόν ἐνύπαρκτο Λόγο στά ἴδια τά ἔργα τέχνης. Ἐνῶ ἡ ἐνότητα τῶν ἔργων τέχνης ἔχει τίς ρίζες της στήν ἐξουσιαστική βία τοῦ Λόγου σέ βάρος τῶν πραγμά-

των, στήν κυριαρχία, μέσα στά ἔργα τέχνης ἐνσαρκώνει τή συμπίλωση τῶν στοιχείων τους.

Δύσκολα θά ἀμφισβητοῦσε κανεῖς τήν ἰδέα ὅτι ἡ μουσική τοῦ Mozart εἶναι πρότυπο ἰσορροπίας μεταξύ τῆς μορφῆς καί τοῦ μορφοποιούμενου ὡς φευγαλέου καί φυγόκεντρου. Καί αὐτή ἡ ἰσορροπία εἶναι τόσο αὐθεντική σέ αὐτόν, μόνον ἐπειδὴ τά θεματικά καί μοτιβικά κύτταρα τῆς μουσικῆς του, οἱ μονάδες πού τή συνθέτουν, ὅσο καί ἂν ἔχουν συλληφθεῖ ἀπό τή σκοπιά τῆς ἀντίθεσης, τῆς ἀκριβοῦς διαφορᾶς, τείνουν νά ἀπομακρυνθοῦν ἢ μία ἀπό τήν ἄλλη, ἀκόμη καί ὅταν ὁ ρυθμός τοῦ ἄβρου χεριοῦ τίς κρατάει συνδεδεμένες. Ἡ ἀπουσία τῆς βίας στόν Mozart εἶναι μιά αἴσθηση πού ὀφείλεται στό γεγονός ὅτι ἀκόμη καί στήν ἰσορροπία δέν παραμελεῖ τό ποιοτικό οὕτως εἶναι τῶν λεπτομερειῶν, καί αὐτό πού δικαίως μπορεῖ νά ἀποκληθεῖ ἰδιοφυΐα τῆς μορφῆς δέν εἶναι ὁ αὐτονόητος γιά τόν Mozart ἀριστοτεχνικός χειρισμός τῶν μορφῶν, ἀλλά ἡ ἱκανότητά του νά τίς χρησιμοποιεῖ χωρίς νά ἀσκεῖ πάνω τους κυριαρχία, τρόπον τινά νά συνδέει χαλαρά τά διάχυτα στοιχεία. Βασική ἀρχή τῆς μορφῆς του εἶναι ἡ ἀναλογική κατανομή τῶν φυγόκεντρων στοιχείων, ὄχι ἡ ἔνταξή τους. Αὐτή ἡ ἀρχή πραγματοποιεῖται μέ τόν πιό τέλειο τρόπο στίς μεγάλες μορφές ἀπό τίς ὅπερες, λόγου χάρη στό φινάλε τῆς δεύτερης πράξης τῶν *Γάμων τοῦ Φίγκαρο*, πού ἡ μορφή του δέν εἶναι σύνθεση στοιχείων –δέν εἶναι ἀνάγκη, ὅπως στήν ὀργανική μουσική, νά ἀναφέρεται σέ σχήματα τά ὁποῖα νομιμοποιοῦνται ὅταν εἶναι ἱκανά νά συνθέτουν τά στοιχεία πού περιλαμβάνουν–, ἀλλά καθαρός ἀστερισμός συντεταγμένων τμημάτων πού ἀντλοῦν κάθε φορά τόν χαρακτήρα τους ἀπό τίς ἐναλλασσόμενες δραματικές στιγμές. Τέτοια κομμάτια, ὅπως καί πολλές ἀπό τίς πιό τολμηρές ὀργανικές συνθέσεις του, λόγου χάρη μερικά κοντσέρτα γιά βιολί, φθάνουν τόσο κοντά, μολονότι ὄχι τόσο ὁρατά, στήν ἀποδιοργάνωση ὅσο καί τά τελευταῖα κουαρτέτα τοῦ Beethoven. Τό κλασσικό του ὕφος δέν μπορεῖ νά κατηγορηθεῖ γιά κλασσικισμό, ἐπειδὴ ἐδράζεται στό χεῖλος τῆς ἀποδιοργάνωσης, τό ὁποῖο ξεπερνιέται ἀργότερα ἀπό τό ὄψιμο ἔργο τοῦ Beethoven, πού τονίζει ἀκόμη περισσότερο τό στοιχείο τῆς ὑποκειμενικῆς σύνθεσης καί ταυτόχρονα τό ἐπικρίνει. Ἡ ἀποδιοργάνωση εἶναι ἡ ἀλήθεια τῆς ὁλοκληρωμένης τέχνης.

Ἐκεῖνο πού κάνει τόν Mozart νά ξεπερνᾷ τούς κανόνες τῆς ἁρμονιστικῆς αἰσθητικῆς, ἡ ὁποία κατὰ τὰ φαινόμενα τόσο εὐλογα μπορεῖ νά τόν ἐπικαλεῖται, εἶναι, σύμφωνα μέ τήν τρέχουσα γλώσσα, κάτι μορφολογικό: ἡ ικανότητά του νά συμβιβάζει τὰ ἀσυμβίβαστα λαμβάνοντας ὑπόψη τίς ἀπαραίτητες προϋποθέσεις τῶν διαφορῶν μουσικῶν χαρακτηριστικῶν χωρίς νά ἀναγκάζει τὰ ἀποκλίνοντα στοιχεῖα νά διαλυθοῦν σέ ἓνα συνεχές. Ἀπό αὐτή τήν ἄποψη ὁ Mozart ἀπέχει ἀπό τό καθιερωμένο ἰδανικό τῆς κλασσικότητας περισσότερο ἀπό ὅλους τούς συνθέτες τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς τῆς Βιέννης, ἐπιτυγχάνοντας ἔτσι ἓνα ἰδανικό ἀνώτερης τάξης, πού θά μπορούσε νά λέγεται αὐθεντικότητα. Αὐτό τό στοιχεῖο ἐπιτρέπει ἀκόμη καί στή μουσική, παρὰ τή μή παραστατικότητα της, τή διάκριση ἀνάμεσα στόν φορμαλισμό ὡς παιγνίδι κενό περιεχομένου καί σέ ἐκεῖνο γιά τό ὁποῖο δέν ὑπάρχει καλύτερος ὁρος ἀπό τήν ὑποπτη λέξη βάθος.

Μορφολογικός νόμος ἐνός ἔργου τέχνης εἶναι ἡ ἀνάγκη ὀργάνωσης ὅλων τῶν στοιχείων του, καί τῆς ἐνότητάς του, σύμφωνα μέ τό ἰδιαίτερο ποιόν τους.

Ἐπειδή τὰ ἔργα τέχνης δέν εἶναι ἡ ἐνότητα τῶν πολλῶν καί διαφορῶν, ἀλλά τοῦ ἐνός καί τῶν πολλῶν, δέν συμπίπτουν μέ τή φαινομενική τους ὄψη.

Ἡ ἐνότητα εἶναι φαινομενική, ἐνῶ καί ἡ φαινομενικότητα τῶν ἔργων τέχνης συγκροτεῖται μέσω τῆς ἐνότητάς τους.

Ὁ μοναδολογικός χαρακτήρας τῶν ἔργων τέχνης δέν ἔχει πλασθεῖ χωρίς τήν εὐθύνη τοῦ διαστρεβλωμένου μοναδολογικοῦ χαρακτήρα τῆς κοινωνίας, ἀλλά μόνο μέ αὐτόν ἐπιτυγχάνουν τὰ ἔργα τέχνης τήν ἀντικειμενικότητα πού ξεπερνᾷ τόν σολιψισμό.

Ἡ τέχνη δέν ἔχει γενικούς νόμους, ἀλλά σέ κάθε φάση της ἰσχύουν ἀντικειμενικά δεσμευτικές ἀπαγορεύσεις, πού ἐκπέμπονται ἀπό Κανονικά ἔργα. Ἡ ὑπαρξή τους ἐπιτάσσει ἀμέσως τί δέν θά εἶναι στό ἐξῆς δυνατό.

Ὅσο οἱ μορφές ἦταν ἀρκετά ἄμεσα δεδομένες, τά ἔργα μποροῦσαν νά συγκεκριμενοποιηθοῦν μέσα σέ αὐτές: σύμφωνα μέ τήν ἐγγελιανή ὁρολογία αὐτές οἱ μορφές εἶναι οὐσιώδεις. Στήν πορεία τοῦ συνολικοῦ νομιναλιστικοῦ κινήματος αὐτή ἡ οὐσιαστικότητα τῶν μορφῶν ἐπικρίθηκε καί ἄρχισε νά χάνει τή βαρύτητά της· μειωμένη μέν ἀλλά ὑπαρκτή, ἔγινε ὁ στενός κορσές τῶν συγκεκριμένων μορφωμάτων. Αὐτό πού ἄλλοτε ἦταν ἀντικειμενοποιημένη παραγωγική δύναμη πέρασε στίς αἰσθητικές παραγωγικές σχέσεις καί ἦλθε σέ σύγκρουση μέ τίς παραγωγικές δυνάμεις. Οἱ μορφές, τό στοιχεῖο πού κάνει τά ἔργα τέχνης αὐτό πού εἶναι, χρειάζονται ἀπό τή μεριά τους τήν αὐτόνομη παραγωγή. Αὐτό εἶναι μιά ἀπειλή γιά τά ἔργα: ἡ συγκέντρωση τῆς προσοχῆς στίς μορφές ὥς μέσα αἰσθητικῆς ἀντικειμενικότητας τά ἀπομακρύνει ἀπό αὐτό πού πρέπει νά ἀντικειμενοποιηθεῖ. Γιαντό λοιπόν τελευταῖα ἡ σύλληψη τῶν δυνατοτήτων μορφοποίησης τῶν ἔργων, ἡ δόμηση τῶν μοντέλων, ἀπωθεῖ σέ μεγάλο βαθμό τά ἴδια τά ἔργα. Ἡ ἀντικατάσταση τῶν σκοπῶν ἀπό τά μέσα ἐκφράζει μιά συνολική κοινωνική τάση καθῶς καί τήν κρίση τῆς τέχνης. Ὁ ἀπαραίτητος στοχασμός τείνει πρὸς τήν κατάργηση τοῦ ἀντικειμένου του καί, ὅταν δέν ὑποβάλλεται μέ τή σειρά του σέ νέο στοχασμό, συνεργεῖ μέ τήν αὐθαίρετα τιθέμενη μορφή, πού ἀδιαφορεῖ γιά ἐκεῖνο πού πρόκειται νά μορφοποιηθεῖ. Ἀκόμη καί οἱ πιά εὐσταθεῖς καί συνεκτικές μορφολογικές ἀρχές δέν τελεσφο-

ροῦν ἀπό μόνες τους ὅταν ἀπουσιάζουν τὰ αὐθεντικά ἔργα, στό ὄνομα τῶν ὁποίων ἀναζητοῦνται. Σέ αὐτή τήν ἀπλή ἀντινομία ἔχει ὀδηγηθεῖ σήμερα ὁ νομιναλισμός τῆς τέχνης.

Ὅσο ὑπῆρχαν ἀκόμη εἶδη στήν τέχνη, τό Νέο εὐδοκιμοῦσε μέσα σέ αὐτά. Τό Νέο, ἡ καινοτομία, μετατοπίζεται τώρα ὅλο καί πιό πολύ στήν παραγωγή εἰδῶν, διότι ὑπάρχει ἔλλειψη. Σημαντικοί καλλιτέχνες ἀπαντοῦν στή σημερινή νομιναλιστική κατάσταση ὄχι τόσο μέ νέα ἔργα ὅσο μέ μοντέλα δυνατοτήτων παραγωγῆς ἔργων, μέ τύπους· εἶναι καί αὐτός ἓνας ἀπό τοὺς παράγοντες πού ὑπονομεύουν τήν παραδοσιακή κατηγορία τοῦ ἔργου τέχνης.

Ἡ προβληματικότητα τῆς ἔννοιας τῆς τεχνοτροπίας γίνεται κατά-φωρη σέ πολύ στυλιζαρισμένα ἔργα τῆς σχετικά πρόσφατης νεωτερικότητας, ὅπως ὁ *Πελλέας καί Μελισσάνθη* τοῦ Debussy. Αὐτό τό λυρικό δράμα ἀκολουθεῖ χωρίς ὑποχωρήσεις, μέ ὑποδειγματική καθαρότητα τήν ὑφολογική του ἀρχή (princípio stilisations). Οἱ ἀσυμφωνίες πού προκύπτουν ἀπό αὐτό δέν ὀφείλονται διόλου σέ ἐκείνη τήν ἀναιμικότητα γιά τήν ὁποία κατηγοροῦν τό ἔργο ὅσοι δέν εἶναι σέ θέση νά παρακολουθήσουν μέ συνέπεια τήν ὑφολογική ἀρχή. Ἐμφανής καί πασίγνωστη εἶναι ἡ μονοτονία του. Ἡ αὐστηρότητα τῶν ἀπορρίψεων δέν ἐπιτρέπει τόν σχηματισμό ἀντιθέσεων, καθὼς θεωροῦνται φθηνά καί τετριμμένα μέσα, ἢ τίς περιστέλλει στό ἐπίπεδο τοῦ ἀπλοῦ ὑπαινιγμοῦ. Αὐτό παραβλάπτει τήν ἄρθρωση, τή διάρθρωση τῆς μορφῆς μέσω ὑποσυνόλων, τὰ ὁποία θά ἦταν ἀκόμη πιό ἀπαραίτητα σέ ἓνα ἔργο πού τό ὕψιστο κριτήριό του εἶναι ἡ μορφολογική ἐνότητα· τό στυλιζάρισμα παραβλέπει ὅτι ἡ ὑφολογική ἐνότητα μπορεῖ νά εἶναι μόνον ἐνότητα πολλῶν καί διάφορων. Οἱ συνεχεῖς ψαλμωδίες, προπάντων τῆς τραγουδιστῆς φωνῆς, ἀπαιτεῖ ἐκεῖνο πού ἡ παλαιότερη μουσική ὁρολογία ἀποκαλοῦσε Abgesang:^{111α} πραγματοποίηση μιᾶς ὑπόσχεσης, ἐκπλήρωση, σβήσιμο τοῦ ἤχου. Ἡ θυσία αὐτοῦ τοῦ στοιχείου ὑπὲρ τῆς αἰσθήσης ἐνός ἀπώτατου παρελθόντος πού ὕστερα ἀπό αἰῶνες ἀνακαλεῖται στή μνήμη προκαλεῖ μιά ρήξη στή δομή τοῦ ἔργου, σάν νά μὴν τηρήθηκαν οἱ ὑποσχέσεις. Τό γοῦστο, ὅταν ἐμφανίζεται ὡς ὁλότητα, ἀντιστέκεται στή δραματική ἔκφραση καί χειρονομία τῆς μουσικῆς, ἐνῶ τό ἔργο δέν μπορεῖ νά παραιτηθεῖ

ἀπό τή σκηνή. Ἡ τελειότητα τοῦ γούστου συνεπάγεται τήν πτώχευση καί τῶν τεχνικῶν μέσων, ἡ συνεχῶς ὁμοφωνική σύνθεση εἶναι πενιχρή, ἡ ὀρχηστρική μουσική ἀνιαρή καί μονότονη, ἐνῶ ταυτόχρονα ἐπιμένει στίς ἀποχρώσεις. Τέτοιες δυσκολίες στό στυλιζάρισμα ὑποδηλώνουν μιὰ προβληματική σχέση μεταξύ τέχνης καί κουλτούρας. Τό σχῆμα πού κατατάσσει τήν τέχνη στήν κουλτούρα, ὡς κλάδο της, εἶναι ἀνεπαρκές. Ὁ Πελλέας καί Μελισσάνθη δέχεται ἀναντίρρητα νά ἀνήκει σέ αὐτή τήν κουλτούρα καί δέν ἔχει τή λαχτάρα νά τήν καταγγεῖλει. Αὐτή ἡ στάση συμφωνεῖ μέ τή βουβή μυθική ἐρμητικότητα τοῦ θέματος καί ἔτσι ἀκριβῶς χάνει τήν εὐκαιρία νά βρεῖ ἐκεῖνο πού τό θέμα του ἀναζητεῖ ψηλαφητά. Γιά νά ἀνταποκριθοῦν στίς ἀπαιτήσεις τῆς κουλτούρας, τά ἔργα τέχνης πρέπει νά ἐπιζητοῦν τήν ὑπέρβασή της. Εἶναι ἓνα ἀπό τά ἰσχυρά κίνητρα τῆς ριζοσπαστικῆς νεωτερικότητας.

Φῶς στή διαλεκτική μεταξύ τοῦ γενικοῦ καί τοῦ μερικοῦ-εἰδικοῦ ρίχνει μιὰ παρατήρηση τοῦ Gehlen. Ἀκολουθώντας τόν Konrad Lorenz ἀντιλαμβάνεται τίς χαρακτηριστικές αἰσθητικές μορφές τοῦ ωραίου στή φύση καί τοῦ διακοσμητικοῦ στοιχείου ὡς παράγοντες ἐνεργοποίησης μηχανισμῶν πού χρησιμεύουν στήν ἀπαλλαγή τοῦ ἀνθρώπου ἀπό ὑπερβολικά ἐρεθίσματα. Ὁ K. Lorenz πιστεύει ὅτι ἡ γενική ιδιότητα ὅλων αὐτῶν τῶν παραγόντων ἐκλύσης εἶναι ἡ ἐλάχιστη πιθανότητα ἐμφάνισής τους καί ἡ ἀπλότητα. Ὁ Gehlen μεταφέρει αὐτή τήν ἰδέα στήν τέχνη ὑποθέτοντας «ὅτι ἡ χαρά πού μᾶς προκαλοῦν οἱ καθαροί ἦχοι (“φασματικοί φθόγγοι”) καί οἱ συγχορδίες τους ἀπό ὁλόκληρους φθόγγους ... ἀνταποκρίνεται ἀκριβῶς στήν “ἐλάχιστη πιθανότητα” ἐμφάνισής του στό ἀκουστικό πεδίο».¹¹² «Ἡ φαντασία τῶν καλλιτεχνῶν εἶναι ἀνεξάντλητη ὅταν “στυλιζάρουν” φυσικές μορφές, δηλαδή ὅταν μέ τή συμμετρία καί τήν ἀπλοποίηση βελτιστοποιοῦν τήν ἐλάχιστη πιθανότητα τῶν γενικῶν ιδιοτήτων ἐκλύσης».¹¹³ Ἄν μιὰ τέτοια ἀπλοποίηση συνιστᾷ αὐτό πού ὄντως μπορεῖ νά ἀποκαλεῖται μορφή, τό ἀφηρημένο στοιχεῖο πού ἐμπεριέχεται ἐδῶ, ὅταν συνδέεται μέ τήν ἐλάχιστη πιθανότητα, γίνεται τό ἀντίθετο τοῦ γενικοῦ, δηλαδή τό ἀτομοποιημένο, τό εἰδικό. Στήν ἰδέα τοῦ εἰδικοῦ, στήν ὁποία εἶναι προσηλωμένη ἡ τέχνη –στοιχειῶδες παράδειγμα εἶναι ἡ ἀφήγηση, ἡ ὁποία προβάλλεται ὡς ἐξιστόρηση ἑνός ἰδιαίτερου, ὄχι καθημερινοῦ περιστατι-

κοῦ— ἐνυπάρχει ἡ ἴδια ἐλάχιστη πιθανότητα πού προσιδιάζει στό φαινομενικά γενικό, τίς καθαρά γεωμετρικές μορφές τοῦ διακοσμητικοῦ στοιχείου καί τοῦ στυλιζαρίσματος. Τό ἀπίθανο ἢ ἐλάχιστα πιθανό, ἡ αἰσθητική ἐκκοσμίκευση τοῦ μάνα, θά ἦταν τό γενικό καί τό εἰδικό μαζί, ἡ αἰσθητική κανονικότητα ὡς κάτι ἀπίθανο σέ ἀντίθεση πρὸς τήν ἀπλή ὕπαρξη. Τό πνεῦμα δέν εἶναι ἀπλῶς ὁ ἀντίπαλος τῆς ἀτομοποίησης, ἀλλά, λόγω τῆς ἐλάχιστης πιθανότητας, καί προϋπόθεσή της. Τό πνεῦμα στήν τέχνη ἦταν παντοῦ καί πάντοτε αὐτό πού πολύ ἀργότερα ἔδειξε ὁ διαλεκτικός στοχασμός: συγκεκριμένο, ὄχι ἀφηρημένο.

Ἡ κοινωνική μοίρα τῆς τέχνης δέν εἶναι κάτι πού ἐπιβάλλεται σέ αὐτή ἀπλῶς ἀπό ἔξω, ἀλλά συνδέεται καί μέ τήν ἀνάπτυξη τῆς ἔννοιας τῆς τέχνης.

Ἡ τέχνη δέν εἶναι ἀδιάφορη ἀπέναντι στόν διπλό της χαρακτήρα. Ἡ καθαρή ἐμμονή στό αἰσθητικό της πλαίσιο γίνεται ἐνύπαρκτο βάρος της. Ἡ αὐτάρκεια πού ἀπαιτεῖ κανεῖς ἀπό τήν τέχνη ἀπειλεῖ τά ἔργα μέ στειρότητα. Ὁ Wedekind τό σημειώνει ἐπικρίνοντας τόν Maeterlinck καί εἰρωνευόμενος τούς «τεχνοκαλλιτέχνες»· ὁ Wagner περιέλαβε αὐτή τή διαμάχη στούς *Ἀρχιτραγουδιστές τῆς Νυρεμβέργης* τό ἴδιο μοτίβο, μέ αἰχμές κατά τῶν διανοουμένων, μπορεῖ νά διαπιστωθεῖ στή στάση τοῦ Brecht. Ἡ ἐγκατάλειψη τοῦ ἐγγενοῦς αἰσθητικοῦ πλαισίου εἶναι εὐκόλο νά μετατραπῇ σέ δημαγωγία στό ὄνομα τοῦ λαοῦ· ἐκεῖνοι πού γελοιοποιοῦν τούς «τεχνοκαλλιτέχνες» ἐρωτοτροποῦν μέ τή βαρβαρότητα. Καί ὅμως ἡ τέχνη, γιά χάρη τῆς αὐτοσυντήρησής της, λαχταρᾷ ἀπεγνωσμένα τήν ἔξοδο ἀπό τό πλαίσιο της, διότι ὁ κοινωνικός της χαρακτήρας δέν συνδέεται μόνο μέ τήν αὐτόνομη δυναμική της, τήν τρόπον τινά αἰσθητική ἀντίθεσή της πρὸς τήν κοινωνική ἑτερονομία. Ἡ κοινωνία εἰσέρχεται στήν ἴδια τή δομή τῶν ἔργων τέχνης. Οἱ ἐκάστοτε δυνατότητες τῆς τέχνης, οἱ σοβαρές μορφολογικές προσεγγίσεις, προκαθορίζονται ἄμεσα ἀπό τή στάθμη ἀνάπτυξης τῆς κοινωνίας. Ἐφόσον ἡ τέχνη συγκροτεῖται διάμέσου τῆς ὑποκειμενικῆς ἐμπειρίας, εἰσχωροῦν στήν οὐσία της κοινωνικά περιεχόμενα· ὄχι ἀσφαλῶς αὐτούσια, ἀλλά τροποποιημένα, περικεκομμένα, σκιώδη. Ἐδῶ βρίσκεται ἡ ἀληθινὴ συγγένεια τῶν ἔργων τέχνης μέ τό ὄνειρο καί ὄχι σέ ψυχολογικά δεδομένα.

Ὁ πολιτισμός, ἡ κουλτούρα, εἶναι ἀπορρίμματα· παραταῦτα ἡ τέχνη, ἓνας ἀπὸ τοὺς τομεῖς του, εἶναι σοβαρή ὡς ἔκφανση τῆς ἀλήθειας. Αὐτό ἔγκειται στὸν διπλό χαρακτήρα τοῦ φετιχισμού.

Ἡ τέχνη εἶναι σάν μαγεμένη, ἀφοῦ τὸ κυρίαρχο κριτήριο γιὰ τὴν τέχνη ὡς εἶναι δι' ἄλλο, ἡ ἀνταλλακτικὴ σχέση πού ἔχει καθιερωθεῖ ὡς μέτρο ὅλων τῶν πραγμάτων, εἶναι φαινομενικότητα, ψεῦδος, ἐνῶ τὸ Ἄλλο, τὸ εἶναι καθ' ἑαυτὸ τοῦ πράγματος, γίνεται ἰδεολογία ὅταν τίθεται ἀπὸ μόνο του. Ἀποκρουστικὴ εἶναι ἡ ἐπιλογή ἀνάμεσα στὶς δύο δυνατότητες: What do I get out of it? (Τί θά βγάλω ἀπὸ αὐτό;) καὶ Εἶμαι Γερμανός σημαίνει ὅτι κάνω κάτι γιὰ χάρη τοῦ ἴδιου τοῦ πράγματος.^{113a} Ἡ ἀναλήθεια τοῦ εἶναι δι' ἄλλο γίνεται καταφανὴς ὅταν πράγματα πού δῆθεν ἔγιναν γιὰ τὸν ἄνθρωπο ἀποδεικνύονται ἀκόμη πιὸ ἀπατηλά γι' αὐτόν· ἡ θέση σχετικὰ μέ τὸ εἶναι καθ' ἑαυτὸ ἔχει συγχωνευθεῖ μέ ἓναν ἐλιτίστικο ναρκισσισμό καὶ ἔτσι ὑπηρετεῖ ἐπίσης μιά κακὴ ὑπόθεση.

Ἐπειδὴ τὰ ἔργα τέχνης ἀποτυπώνουν καὶ ἀντικειμενοποιοῦν στρώματα τῆς ἐμπειρίας, τὰ ὁποῖα βρίσκονται μὲν στὴ βάση τῆς σχέσης τῶν ἔργων μέ τὴν πραγματικότητα, ἀλλὰ εἶναι σχεδόν πάντοτε σκεπασμένα σάν ὑλικά πράγματα μέσα σέ αὐτὴ τὴ σχέση, ἡ αἰσθητικὴ ἐμπειρία εἶναι βάσιμη τόσο ὡς κοινωνικὴ ὅσο καὶ ὡς μεταφυσική.

Ἡ ἀπόσταση τοῦ αἰσθητικοῦ πεδίου ἀπὸ τοὺς πρακτικοὺς σκοποὺς ἐμφανίζεται ἐνδοαισθητικὰ ὡς ἀπόσταση τῶν αἰσθητικῶν ἀντικειμένων ἀπὸ τὸ ὑποκείμενο πού τὰ θεωρεῖ· ὅπως τὰ ἔργα τέχνης δέν παρεμβαίνουν στὴν περιοχὴ τῶν πρακτικῶν σκοπῶν, ἔτσι καὶ τὸ ὑποκείμενο δέν μπορεῖ νὰ παρέμβει στὰ ἔργα τέχνης· ἡ ἀπόσταση εἶναι ἡ πρώτη προϋπόθεση ἐγγύτητας τοῦ ὑποκειμένου στό περιεχόμενο τῶν ἔργων. Αὐτό περιλαμβάνεται στὴν καντιανὴ ἔννοια τῆς ἀπουσίας πρακτικοῦ ἐνδιαφέροντος, ἡ ὁποία ἀπαιτεῖ ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴ συμπεριφορὰ νὰ μὴν ἀπλώνει τὸ χέρι του γιὰ νὰ πιάσει τὸ ἀντικείμενο, νὰ μὴν τὸ καταβροχθίζει. Μέ τὸν ὀρισμὸ τῆς αὔρας¹¹⁴ ὁ Benjamin ἀνέδειξε αὐτὸ τὸ ἐνδοαισθητικὸ στοιχεῖο, ἀλλὰ τὸ κατέταξε σέ ἓνα παλαιότερο στάδιο ἀνάπτυξης τῆς τέχνης, θεωρώντας ὅτι δέν ἰσχύει στὴ σημερινὴ τέχνη, ὅπου ἡ ἀπόσταση καταρ-

γείται από την τεχνική αναπαραγωγικότητα των έργων τέχνης. Ταυτιζόμενος με τον επιτιθέμενο, ο Benjamin υπέκλυσε πολύ πρόθυμα στην ιστορική τάση που επαναφέρει την τέχνη στο βασίλειο των εμπειρικών σκοπών. Η απόσταση ως φαινόμενο είναι το στοιχείο των έργων τέχνης που υπερβαίνει την απλή τους ύπαρξη. Η απόλυτη εγγύτητά τους θα ήταν η απόλυτη ενσωμάτωσή τους στην εμπειρική πραγματικότητα.

Η αῦρα δέν είναι κάτι που χαρακτηρίζει αποκλειστικά την αυθεντική τέχνη και απουσιάζει έντελως από την εξευτελισμένη, την υποβιβασμένη και αυταρχικά διοικούμενη τέχνη: η αντίθεση μεταξύ των δύο ανταγωνιστικών σφαιρών πρέπει να νοείται ως συνεχής διαμεσολάβηση της μιᾶς από την ἄλλη. Τό στοιχείο της αῦρας τιμᾶται σήμερα από τά ἔργα που ἀπέχουν από αυτό· ἡ καταστροφική του διατήρηση –ή κινητοποίησή του για την πρόκληση ἐντυπώσεων, στό ὄνομα της ἀτμόσφαιρας–, ἐντοπίζεται στή σφαίρα της διασκέδασης. Η τέχνη στήν ὑπηρεσία της διασκέδασης νοθεύει καί τά δύο: τό πραγματικό στρώμα τοῦ αἰσθητικοῦ, ἀποξενωμένο ἀπό τή διαμεσολάβησή του, μετατρέπεται σέ ἀπλό δεδομένο, σέ πληροφόρηση καί ρεπορτάζ· τό στοιχείο της αῦρας ἀποσπᾶται ἀπό τό πλαίσιο τοῦ μορφώματος, καλλιεργεῖται ὡς τέτοιο καί γίνεται καταναλώσιμο εἶδος. Κάθε κοντινό πλάνο στίς ἐμπορικές ταινίες γελοιοποιεῖ τήν αῦρα ἐκμεταλλευόμενο τήν τεχνητή ἐγγύτητα τοῦ μακρινοῦ, τήν ὁποία ἀπομονώνει ἀπό τόν σχηματισμό τοῦ ὅλου μορφώματος. Η αῦρα καταπίνεται ὅπως ὅλα τά αἰσθησιακά ἐρεθίσματα, σάν τήν ἐνιαία σάλτσα μέ τήν ὁποία ἡ πολιτιστική βιομηχανία περιχύνει τά ἴδια καί ὅλα τά προϊόντα της.

Η ἔκφραση τοῦ Stendhal *promesse du bonheur* (ὑπόσχεση εὐτυχίας)^{114α} σημαίνει ὅτι ἡ τέχνη δείχνει τήν εὐγνωμοσύνη της στήν εμπειρική ζωή τονίζοντας ἐκεῖνα τά στοιχεῖα της ὑπαρξης που προωγνίζονται τήν οὐτοπία. Αὐτά ὅμως λιγοστεύουν συνεχῶς, ἡ εμπειρική ὑπαρξη μοιάζει ὅλο καί περισσότερο ἀπλῶς μέ τόν ἑαυτό της. Γιαυτό καί ἡ τέχνη ὅλο καί λιγότερο μπορεῖ νά τῆς μοιάσει. Ἐπειδή ὅλη ἡ εὐτυχία που προσφέρει ἡ ὑφιστάμενη τάξη πραγμάτων εἶναι ἓνα ὑποκατάστατο, ψευδής εὐτυχία, ἡ τέχνη δέν μπορεῖ νά τηρήσει τήν ὑπόσχεσή της ἂν δέν τήν ἀθετήσῃ. Ἀλλά ἡ σινεϊδηση

τῶν ἀνθρώπων, προπάντων τῶν μαζῶν, πού λόγῳ τοῦ μορφωτικοῦ προνομίου στήν ἀνταγωνιστική κοινωνία μένουν ἔξω ἀπό αὐτή τή διαλεκτική, ἐμμένει σέ αὐτή τήν ὑπόσχεση εὐτυχίας, καί δικαιολογημένα, μόνο πού ἀναμένει τήν εὐτυχία σέ μιά ἄμεση, ὕλική μορφή. Ἐδῶ ἀκριβῶς παρεμβαίνει ἡ πολιτιστική βιομηχανία. Προγραμματίζει τήν ἀνάγκη γιά εὐτυχία καί τήν ἐκμεταλλεύεται. Τό στοιχείο ἀλήθειας τῆς πολιτιστικῆς βιομηχανίας βρίσκεται στό γεγονός ὅτι ἀπαντᾷ σέ μιά οὐσιαστική ἀνάγκη πού πηγάζει ἀπό τήν προϋϋστα κοινωνική στέρηση· ἀλλά μέ τό εἶδος ἱκανοποίησης πού προσφέρει γίνεται ἀπολύτως ἀναληθής.

Μέσα στόν κυρίαρχο ὠφελιμισμό ἡ τέχνη ἔχει κατ' ἀρχάς ἓνα στοιχείο οὐτοπίας, καθὼς μοιάζει μέ τό ἼΑλλο, ἐκεῖνο πού ἐξαιρεῖται ἀπό τή διαδικασία παραγωγῆς καί ἀναπαραγωγῆς τῆς κοινωνίας, πού δέν εἶναι ὑποταγμένο στήν ἀρχή τῆς πραγματικότητας· ἡ αἴσθησις πού προκαλεῖ ἡ ἄμαξα τοῦ Θέσπιδος^{114β} ὅταν μπαίνει μέσα στό χωριό, ὅπως στήν *Πουλημένη μνηστή*.^{114γ} ἼΑλλά ἀκόμη καί τό θέαμα πού προσφέρουν οἱ σχοινοβάτες κοστίζει κάτι. Τό ἼΑλλο καταβροχθίζεται ἀπό τό πάντοτε ἴδιο καί ὁμως διατηρεῖται μέσα σέ αὐτό ὡς φαινομενικότητα, νοούμενη καί ὑπό τήν ὕλιστική ἔννοια. Ὅλα τά στοιχεῖα αὐτοῦ τοῦ φαινομενικοῦ ἼΑλλου ἡ τέχνη πρέπει νά τά ἐξάγει ἀποστάζοντας ἀπό τή μάζα τοῦ πάντοτε ἴδιου, ἀκόμη καί τό πνεῦμα, καί νά τά μεταμορφώνει. Καί μόνο μέ τή διαφορά της ἀπό αὐτή τή μάζα ἡ τέχνη εἶναι ἀριστογική τοῦ πάντοτε ἴδιου, ἀκόμη καί ὅταν ὑποτάσσεται, καί παραταῦτα κινεῖται προϋποθέτοντας αὐτό πού ὑποβάλλει σέ κριτική. Κάθε ἔργο τέχνης ἀναρωτιέται ἀσυνείδητα ἂν καί κατά πόσο μπορεῖ νά ὑπάρξει ὡς οὐτοπία· ἡ ἀπάντησις εἶναι: πάντοτε μόνο μέσω τοῦ ἀστερισμοῦ τῶν στοιχείων του. Δέν ὑπερβαίνει τό πάντοτε ἴδιο μόνο διαφέροντας ἀφηρημένα ἀπό αὐτό, ἀλλά προσλαμβάνοντας τό πάντοτε ἴδιο, ἀποσυναρμολογώντας καί ἀνασυνθέτοντάς το. Μιά τέτοια σύνθεσις εἶναι αὐτό πού συνήθως λέγεται αἰσθητική δημιουργία. Κριτήριο τοῦ περιεχομένου ἀλήθειας τῶν ἔργων τέχνης εἶναι ἂν καί κατά πόσον εἶναι ἱκανά νά συνθέσουν τό ἼΑλλο μέ στοιχεῖα παρμένα ἀπό τό πάντοτε ἴδιο.

Τό πνεῦμα στό ἔργο τέχνης καί στόν στοχασμό πάνω σέ αὐτό θεωρεῖται ὕποπτο, διότι μπορεῖ νά προσβάλει τόν ἐμπορευματικό χα-

ρακτήρα του έργου και νά θέσει σέ κίνδυνο τήν αξιοποιησιμότητά του στήν αγορά. Τό συλλογικό ασυνείδητο εἶναι πολύ εὐαίσθητο σέ αὐτό τό σημείο. Αὐτό τό διαδεδομένο συναίσθημα πρέπει μᾶλλον νά τρέφεται ἀπό τή βαθειά δυσπιστία ἀπέναντι στήν ἐπίσημη κουλτούρα, τά ἀγαθά της καί τή διατυμπανιζόμενη διαβεβαίωση ὅτι ὅλοι συμμετέχουν στήν ἀπόλαυσή τους. Ὅσο πιό καλά γνωρίζει κανεῖς στήν ἐσωτερική ἀμφιθυμία του ὅτι ἡ ἐπίσημη κουλτούρα τόν ἐξαπατᾷ στερώνοντας του ἐκεῖνο πού ἡ ὑπόσχεσή του εἶναι μιᾷ ταπείνωση τῆς κουλτούρας, τόσο πιό πεισματικά, στόν ἰδεολογικό του προσανατολισμό, ἐμμένει σέ κάτι πού ὑπό αὐτή τή μορφή δέν ὑπάρχει ἴσως οὔτε κἄν στή μαζική ἐμπειρία τῆς τέχνης. Ὅλα αὐτά χρωματίζονται ἀπό τά ἀπορρίμματα τῆς σοφίας τῶν φιλοσόφων τῆς ζωῆς, ὅτι ἡ συνείδηση σκοτῶνει.

Ἡ ἀστική συνήθεια πού προσκολλᾶται μέ θρασύδειλο κυνισμό σέ κάτι, ἄν καί ἔχει ἀποδειχθεῖ ψευδές καί ἀναληθές, συμπεριφέρεται ἀπέναντι στήν τέχνη σύμφωνα μέ τό σχῆμα: αὐτό πού μοῦ ἀρέσει μπορεῖ νά εἶναι κακό, μιᾷ ἀπάτῃ πού τή μηχανεύθηκαν γιά νά μέ παραπλανήσουν, ἀλλά αὐτό δέν θέλω νά μοῦ τό θυμίζουν, δέν εἶναι ἀνάγκη νά καταβάλλω προσπάθειες ἀκόμη καί στόν ἐλεύθερο χρόνο καί νά ἐξοργίζομαι. Τό στοιχεῖο τῆς φαινομενικότητας στήν τέχνη λαμβάνει στήν πορεία τῆς ἱστορίας τή μορφή μιᾶς τέτοιας ὑποκειμενικῆς πώρωσης, πού στήν ἐποχή τῆς πολιτιστικῆς βιομηχανίας συμβάλλει στήν ἐνσωμάτωση τῆς τέχνης, ὡς συνθετικοῦ ὄνειρου, στήν ἐμπειρική πραγματικότητα καί ἐμποδίζει τόν στοχασμό πάνω στήν τέχνη ὅπως καί μέσα σέ αὐτή. Πίσω ἀπό αὐτά βρίσκεται σέ τελική ἀνάλυση τό γεγονός ὅτι ἡ ἐπιβίωση τῆς ὑφιστάμενης κοινωνίας εἶναι ἀσυμβίβαστη μέ τήν ἀληθινή αὐτοσυνείδησή της, καί κάθε ἴχνος μιᾶς τέτοιας συνείδησης στήν τέχνη διώκεται καί τιμωρεῖται. Ἡ ἰδεολογία, ἡ ψευδής συνείδηση, εἶναι καί ἀπό αὐτή τήν ἀποψη κοινωνικά ἀναγκαῖα. Καί ὅμως τό αὐθεντικό ἔργο τέχνης κερδίζει ἀντί νά χάσει, ὅταν ὁ παρατηρητής στοχάζεται πάνω σέ αὐτό. Ἄν παίρναμε κατά λέξη τόν καταναλωτή τῆς τέχνης, θά ἔπρεπε νά τοῦ δείξουμε ὅτι μπορεῖ νά ἀποσπάσει ἀπό ἓνα ἔργο πολύ περισσότερα ὅταν τό γνωρίσει πλήρως παρά ἄν περιορισθεῖ στήν πρώτη αἰσθητήρια ἐντύπωση, πού μέ τόση εὐκολία σπείδει νά τήν ἀνακοινώσει. Ἡ ἐμπειρία τῆς τέχνης γίνεται ἀσύγκριτα πλουσιότε-

ρη όταν επιμένει κανείς απαρέγκλιτα στην προσπάθειά του νά τή γνωρίσει. Ἡ διανοητική γνώση τοῦ ἔργου ἀντανακλᾷ στήν αἰσθητήρια ἀντίληψή του. Ἐνας τέτοιος ὑποκειμενικός στοχασμός νομιμοποιεῖται ἀπό τό γεγονός ὅτι τρόπον τινά ἐπαναλαμβάνει τήν ἐσωτερική διαδικασία στοχασμοῦ πού ἀντικειμενικά διαδραματίζεται μέσα στό αἰσθητικό ἀντικείμενο, ἐνῶ δέν ἦταν κατ' ἀνάγκη συνειδητή στόν ἴδιο τόν καλλιτέχνη.

Στήν πραγματικότητα ἡ τέχνη δέν γνωρίζει τιμές κατά προσέγγιση. Ἡ ἰδέα ὅτι ὑπάρχουν μικροί καί μεσαῖοι ἀριστοτέχνες ἀνήκει στά ἀποθέματα ἀντιλήψεων τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης, προπάντων τῆς μουσικῆς, προβολή μιᾶς συνείδησης πού δέν μυρίζεται τίποτε ἀπό τή ζωή στό ἐσωτερικό τῶν ἔργων. Δέν ὑπάρχει ἓνα συνεχές ἀπό τό κακό στό μέτριο καί ἀπό ἐκεῖ στό καλό· ὅ,τι ἀπέτυχε εἶναι ἐξαρχῆς κακό, διότι στήν ἰδέα τῆς τέχνης περιλαμβάνεται ἡ ἔννοια τῆς ἐπιτυχίας καί τῆς ἐσωτερικῆς συμφωνίας καί συνοχῆς. Αὐτό δίνει ἀφορμή γιά τίς ἀτελείωτες διαμάχες σχετικά μέ τήν ποιότητα τῶν ἔργων τέχνης, ὅσο καί ἂν συχνά παραμένουν ἄγονες. Ἡ τέχνη, σύμφωνα μέ τή ρήση τοῦ Hegel ἡ ἐμφάνιση τῆς ἀλήθειας, εἶναι ἀντικειμενικά μισαλλόδοξη, ἀφοῦ δέν ἀνέχεται οὔτε τήν εἰρηνική συνύπαρξη διάφορων σφαιρῶν, τήν ὁποία συχνά ἐπικαλοῦνται οἱ ἰδεολόγοι. Ἀφόρητη εἶναι προπάντων ἐκείνη ἡ «καλή διάσκέδαση», γιά τήν ὁποία συνήθως φλυαροῦν οἱ διάφορες ἐπιτροπές θέλοντας νά δικαιολογήσουν ἀπέναντι στήν ἐνδοτική συνείδησή τους τόν ἐμπορευματικό χαρακτήρα τῆς τέχνης. Σέ μιᾷ ἡμερήσια ἐφημερίδα μπορούσε νά διαβάσει κανείς ὅτι στή Γερμανία ἡ Colette κατατάσσονται στήν ἐλαφρά λογοτεχνία, ἐνῶ στή Γαλλία εἶναι μιᾷ συγγραφέας ὑψηλῆς περιωπῆς, ἐπειδή οἱ Γάλλοι δέν κάνουν διάκριση μεταξύ διασκέδασης ἢ ἐλαφρᾶς τέχνης ἀπό τή μιᾷ καί σοβαρῆς τέχνης ἀπό τήν ἄλλη, ἀλλά ξεχωρίζουν μόνο τήν καλή ἀπό τήν κακή τέχνη. Καί πράγματι πέρα ἀπό τόν Ρήνο ἡ Colette παίζει τόν ρόλο μιᾶς ἱερῆς ἀγελάδας· ἀπό τήν ἄλλη μεριά, πίσω ἀπό τόν αὐστηρό διαχωρισμό μεταξύ ὑψηλῆς καί χαμηλῆς τέχνης στή Γερμανία ὀχυρώνεται μιᾷ δασκαλιστική πίστη στή μόρφωση. Καλλιτέχνες πού σύμφωνα μέ τά ἐπίσημα κριτήρια ἀνήκουν στήν κατώτερη σφαῖρα, ἀλλά ἐκεῖ ἔχουν νά ἐπιδείξουν μεγαλύτερο ταλέντο ἀπό πολλούς ἄλλους πού κρίνονται ἐπαρκεῖς σέ ἓνα ὑψηλότερο ἐπίπεδο, ἀδικοῦνται ὁλοφάνερα.

Ἄλλωστε ἡ ἔννοια τοῦ ἐπιπέδου ἔχει γίνει ἤδη πολύ προβληματική. Σύμφωνα μέ τήν ὁμορφη διατύπωση τοῦ Willy Haas ὑπάρχει καλή κακή καί κακή καλή λογοτεχνία· στή μουσική συμβαίνει κάτι ἀνάλογο. Παραταῦτα ἡ διαφορά μεταξύ διασκέδασης καί αὐτόνομης τέχνης εἶναι οὐσιώδης καί στηρίζεται στήν ποιότητα τοῦ πράγματος, ἀρκεῖ νά μήν παραβλέπουμε πεισματικά οὔτε τήν κούφια ὑπόσταση τῆς ἔννοιᾶς τοῦ ἐπιπέδου οὔτε τίς ἀσυδοσίες τῆς κατώτερης σφαίρας. Ὁ διαχωρισμός ἀπαιτεῖ ἀσφαλῶς τήν πιό ἐκλεπτυσμένη ἱκανότητα διαφοροποίησης· ἐπιπλέον, τόν δέκατο ἔνατο αἰῶνα οἱ δύο σφαῖρες δέν ἦταν τόσο ἀσυμφιλίωτα διαχωρισμένες ὅπως στήν ἐποχή τοῦ πολιτιστικοῦ μονοπωλίου. Δέν λείπουν τά ἔργα πού, τόσο μέ τίς πρόχειρες διατυπώσεις τους, τίς ἄλλοτε ἑλλειπτικές καί ἄλλοτε στερεότυπες, ὅσο καί μέ τήν ἀτελῆ μορφοποίηση γιά χάρη τῆς πρόκλησης ἐντυπώσεων, ἀνήκουν στήν ὑποδεέστερη αἰσθητική σφαῖρα κυκλοφορίας, ἀλλά λόγω μερικῶν λεπτῶν χαρακτηριστικῶν τήν ὑπερβαίνουν. Ὅταν θά ἔχει ξεθωριάσει ἡ ψυχαγωγική τους πλευρά, ἐνδέχεται νά γίνουν κάτι περισσότερο ἀπό ὅ,τι ἦταν ἀρχικά. Ἡ σχέση μεταξύ τῆς κατώτερης καί τῆς ἀνώτερης τέχνης ἔχει ἐπίσης τήν ἱστορική δυναμική της. Ἔργα πού ἄλλοτε ἦταν κομμένα καί ραμμένα στά μέτρα τῆς κατανάλωσης, ἀργότερα, καθῶς ἡ σφαῖρα τῆς κατανάλωσης ἔχει ἤδη ὀργανωθεί ἀπό πάνω μέ ὀρθολογικά οἰκονομικά κριτήρια, φαντάζουν σάν ὁμοιώματα ἀνθρωπιᾶς. Ἀκόμη καί ἡ ἐλλιπής μορφοποίηση, ἡ ἐλαττωματική ἐπεξεργασία τῶν λεπτομερειῶν, δέν εἶναι πάγιο κριτήριο, ἀλλά μπορεῖ νά νομιμοποιηθεῖ ὅταν τά ἔργα ἀντισταθμίζουν αὐτή τήν ἑλλειψη ἀνταποκρινόμενα στό δικό τους μορφολογικό ἐπίπεδο χωρίς νά ἐμφανίζονται μέ παρατραβηγμένες ἀξιώσεις. Λόγου χάρη τό ἐξαιρετικό ταλέντο τοῦ Puccini πείθει πολύ περισσότερο στά πρῶιμα ἔργα του *Manon Lescaut* καί *La Bohème* παρά στά μεταγενέστερα, τά πιό φιλόδοξα, πού καταντοῦν κίτς λόγω τῆς δυσαναλογίας μεταξύ οὐσίας καί παρουσίας. Καμμιά ἀπό τίς κατηγορίες τῆς θεωρητικῆς αἰσθητικῆς δέν μπορεῖ νά ἐφαρμοσθεῖ ἄκαμπτα, ὡς ἀμετακίνητο κριτήριο. Ἄν ἡ αἰσθητική ἀντικειμενικότητα μπορεῖ νά συλληφθεῖ μόνο μέ τήν ἐνδοπλαισιακή κριτική τοῦ μεμονωμένου ἔργου, ὁ κατ' ἀνάγκη ἀφηρημένος χαρακτήρας τῶν κατηγοριῶν γίνεται πηγή λαθῶν. Μιά αἰσθητική θεωρία πού δέν μπορεῖ νά προχωρήσει στήν ἐσωτερική κριτική τῶν ἔργων ὀφείλει νά ἐπαναστοχασθεῖ τίς βασικές της κατη-

γορίες καί ἔτσι νά καταρτίσει τουλάχιστον μοντέλα αὐτοδιόρθωσης. Ἐδῶ θά μπορούσαν νά ἀναφερθοῦν τά ὀνόματα τοῦ J. Offenbach καί τοῦ Johann Strauss· ἡ ἀποστροφή τοῦ Karl Krauss πρὸς τὴν ἐπίσημη κουλτούρα τοῦ γύψινου κλασικισμοῦ τὸν ἔκαναν νά ἐπιμένει ἰδιαίτερα σέ τέτοια φαινόμενα, ὅπως ἔκανε καί στή λογοτεχνία μέ τὸν Nestroy. Πρέπει ὅμως νά εἶναι κανεῖς συνεχῶς δύσπιστος ἀπέναντι στήν ἰδεολογία ἐκείνων πού, ἐπειδὴ δέν εἶναι ἱκανοί νά ὑποβληθοῦν στήν πειθαρχία τῶν αὐθεντικῶν ἔργων, ὑπεκφεύγουν πρὸς τό ἀγοραῖο. Ἀλλά ὁ χωρισμός τῶν σφαιρῶν, ἀντικειμενικά ἓνα προϊόν τῆς ἱστορίας, δέν εἶναι κάτι ἀπόλυτο. Ἀκόμη καί στό ἔργο τῶν πιό ὑψηλῶν ἀξιώσεων ἐνυπάρχει, μετουσιωμένο στήν αὐτονομία τοῦ ἔργου, τό στοιχεῖο τοῦ εἶναι δι' ἄλλο, ἓνα ὑπόλειμμα πού ἀπαιτεῖ τό χειροκρότημα. Ἡ τελειότητα, ἡ ἴδια ἡ ὁμορφιά, λέει: δέν εἶμαι ὡραία; Καί μέ αὐτό ἀνοσιουργεῖ σέ βάρος της. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, τό πιό ἐλεεινὸ κίτς, πού κατ' ἀνάγκη ἐμφανίζεται σάν τέχνη, δέν μπορεῖ νά ἐμποδίσει αὐτό πού μισεῖ, τό στοιχεῖο τοῦ εἶναι καθ' ἑαυτό, τὴν ἀξίωση ἀλήθειας τὴν ὁποία προδίδει. Ἡ Colette ἦταν προικισμένη. Κατάφερε νά γράφει χαριτωμένα πράγματα, ὅπως τό μικρὸ μυθιστόρημα *Mitsou*, καθὼς καί κάτι τόσο βαθύ, ὅπως ἡ ἀπόπειρα ἀπόδρασης τῆς ἡρωίδας τοῦ *L'ingénue libertine*. Συνολικά ἦταν μιά καλύτερη, γλωσσικά πιό καλλιεργημένη ἐκδοχὴ τῆς Vicki Baum. Ἀρεσκόταν σέ μιά ἐνοχλητικὰ θελξικάρδια, ψευδοσυγκεκριμένη φυσικότητα καί δέν δίσταζε νά παρουσιάζει ἀκόμη καί ἀφόρητες λύσεις, ὅπως τό τέλος ἐνός μυθιστορήματος ὅπου ἡ σεξουαλικά ψυχρὴ ἡρωίδα βρίσκει τὴν ἱκανοποίησή της στήν ἀγκαλιά τοῦ νόμιμου συζύγου, ἐνῶ ὅλοι χειροκροτοῦν. Ἡ Colette γοήτευε τό κοινὸ μέ οἰκογενειακά μυθιστορήματα ἀπὸ τοὺς κύκλους τῆς πορνείας τῶν ἀνώτερων κοινωνικῶν στρωμάτων. Ὁ πιό βάσιμος ψόγος κατὰ τῆς γαλλικῆς τέχνης, ἡ ὁποία ἔθρεψε ὅλη τὴ νεώτερη τέχνη, εἶναι ὅτι ἡ γαλλικὴ γλῶσσα δέν διαθέτει καμμιά ἀντίστοιχη ἔκφραση γιὰ τό κίτς, ἐνῶ οἱ Γερμανοὶ εἶναι περήφανοι γι' αὐτὴ. Ἡ σύναψη προσωρινῆς εἰρήνης ἀνάμεσα στὶς αἰσθητικές σφαῖρες «σοβαρὴ τέχνη» καί «διασκέδαση» μαρτυρεῖ τὴν οὐδετεροποίηση τῆς κουλτούρας: ἐπειδὴ τό πνεῦμα της δέν δεσμεύει πιά κανένα πνεῦμα, προσφέρει γιὰ ἐπιλογή ὅλους τοὺς κλάδους τοῦ γιὰ ἀνθρώπους ὑψηλῶν, μέσων καί χαμηλῶν πνευματικῶν ἀξιώσεων (highbrow, middlebrow καί lowbrow). Τὴν κοινωνικὴ ἀνάγκη γιὰ διασκέδαση καί γι' αὐτό πού

αὐτοτιτλοφορεῖται χαλάρωση τῇ μηχανεύεται μιὰ κοινωνία τῆς ὁποίας τὰ ἀναγκαστικά μέλη δύσκολα θά ἄντεχαν τό βάρος καί τῇ μονοτονία τῆς ζωῆς τους χωρίς τέτοια κατασκευάσματα, ἐνῶ εἶναι ζήτημα ἂν στόν διοικούμενο ἐλεύθερο χρόνο πού τούς παραχωρεῖται μπορούσαν νά προσλάβουν κάτι διαφορετικό ἀπό ἐκεῖνα πού τούς ἐπιβάλλει ἡ πολιτιστική βιομηχανία, στήν ὁποία ἀνήκει ἀσφαλῶς καί ἡ ἰδέα τῆς ψευδοατομικότητας πού καλλιεργοῦν τὰ μυθιστορήματα τύπου Colette. Ἀλλά ἡ ὑπαρξη αὐτῆς τῆς ἀνάγκης δέν κάνει τῇ διασκέδαση καλύτερη· ἡ τελευταία ξεπουλάει καί ἀμβλύνει τὰ ἀπορρίμματα τῆς σοβαρῆς τέχνης, ἐνῶ στή σύνθεσή της γίνεται πενιχρή, ἀφηρημένα τυποποιημένα καί χωρίς ἐσωτερική συνοχή. Ἡ διασκέδαση, ἀκόμη καί ἡ ἀνώτερη, πόσο μᾶλλον ἡ ἐμφανιζόμενη ὡς εὐγενῆς ψυχαγωγία, ἔγινε χυδαία ἀφότου ἡ κοινωνία τῆς ἀνταλλαγῆς ἔπιασε στά δίχτυα της καί τήν καλλιτεχνική παραγωγή καί τήν ἐμπορευματοποιεῖ. Χυδαία εἶναι ἡ τέχνη πού ταπεινώνει τούς ἀνθρώπους καθῶς μειώνει τήν ἀπόσταση ἀνάμεσα στούς ἰδίους καί τήν τέχνη καί παραδίδεται στίς ὁρέξεις τῶν ἤδη ταπεινωμένων ἀνθρώπων. Ἡ χυδαία τέχνη ἐπιβεβαιώνει τούς ἀνθρώπους ὅπως τούς κατάντησε ὁ κόσμος ἀντί νά ἐξεγείρεται μέ τό ὕφος καί τό ἦθος της ἐναντίον αὐτοῦ τοῦ ἐξευτελισμοῦ. Χυδαία εἶναι τὰ πολιτιστικά ἐμπορεύματα, διότι προωθοῦν τήν ταύτιση τῶν ἀνθρώπων μέ τήν ἴδια τους τήν ταπείνωση. Ἡ ἔκφραση τοῦ προσώπου τῆς πολιτιστικῆς βιομηχανίας εἶναι ὁ εἰρωνικός μορφασμός. Δέν ὑπάρχει ἄμεση σχέση μεταξύ τῆς κοινωνικῆς ἀνάγκης καί τῆς αἰσθητικῆς ποιότητας, οὔτε κἂν στήν περιοχὴ τῆς πρακτικῆς ἢ λειτουργικῆς τέχνης. Ἡ ἀνέγερση οἰκοδομημάτων στή Γερμανία ἦταν τόσο ἐπείγουσα μετά τόν δεύτερο παγκόσμιον πόλεμον ὅσο ποτέ. Παραταῦτα ἡ μεταπολεμικὴ ἀρχιτεκτονικὴ εἶναι ἐλεεινὴ. Ἡ ἐξίσωση τῆς ἀληθινῆς ἀνάγκης μέ τήν ἀληθινὴ εὐχαρίστηση (*vrai besoin, vrai plaisir*), ὅπως τὴν εἶχε διακηρύξει ὁ Βολταῖρος, δέν ἰσχύει στήν αἰσθητικὴ· ἡ ἀξία τῶν ἔργων τέχνης μπορεῖ νά συσχετισθεῖ ἔλλογα μέ τήν κοινωνικὴ ἀνάγκη μόνο μέσω μιᾶς θεωρίας τῆς συνολικῆς κοινωνίας, ὄχι στή βάση τῶν ἁμεσῶν ἀναγκῶν τοῦ πληθυσμοῦ, τίς ὁποῖες εὐκολα μπορεῖ κανεὶς νά ἐκμεταλλευθεῖ γιὰ νά ἐπιβάλλει ὅ,τι τὸν συμφέρει.

Ἐνα ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικά ἐνός ὁρισμοῦ τοῦ κίτς εἶναι ἡ ἀπατηλὴ προβολὴ ἀνύπαρκτων συναισθημάτων, τὰ ὁποῖα ἔτσι οὐδετερο-

ποιούνται μαζί με τό αισθητικό φαινόμενο στο σύνολό του. Κίτς θά μπορούσε νά θεωρεῖται μιά τέχνη πού δέν μπορεῖ καί δέν θέλει νά τήν πάρουμε σοβαρά, ἐνῶ μέ τήν ἐμφάνισή της διεκδικεῖ αισθητική σοβαρότητα. Ἀλλά ὅσο καί ἂν αὐτό φαίνεται εὐλογο καί πειστικό, ἐντούτοις δέν ἀρκεῖ, ἀκόμη καί ἂν δέν σκεφθοῦμε μόνο τό ποταπό καί μή συναισθηματικό κίτς. Ποιός ὑποκρίνεται ὅμως ὅτι ἔχει αὐτά τά ἀπατηλά προβαλλόμενα συναισθήματα; Πρόκειται γιά τά συναισθήματα τοῦ ἴδιου τοῦ «καλλιτέχνη»; Αὐτά ὅμως δέν μπορεῖ κανεῖς νά τά εἰκάσει ἐκ τῶν ὑστέρων, ἀλλά καί ἂν ἀκόμη μπορούσε, αὐτό δέν ἀποτελεῖ κριτήριο. Κάθε αισθητική ἀντικειμενοποίηση ἀποκλίνει ἀπό τίς ἄμεσες παρορμήσεις τοῦ ὑποκειμένου. Μήπως πρόκειται γιά τά συναισθήματα ἐκείνων στούς ὁποίους τά ἀποδίδει ὁ «καλλιτέχνης»; Αὐτοί ὅμως εἶναι τόσο πλασματικοί ὅσο καί τά πρόσωπα ἐνός δράματος. Γιά νά δώσει κανεῖς νόημα στόν συζητούμενο ὀρισμό πρέπει μᾶλλον νά θεωρήσει τήν ἔκφραση τοῦ ἔργου τέχνης λυδία λίθο τῆς ἀλήθειας καί τοῦ ψεύδους τοῦ ἔργου· ἂν ὅμως θελήσει κανεῖς νά ἀποφανθεῖ γιά τήν αὐθεντικότητά της, θά περιέλθει σέ ἀτελείωτες περιπλοκές –μία ἀπό αὐτές εἶναι οἱ ἱστορικές ἀλλαγές στίς ὁποῖες ὑπόκειται τό περιεχόμενο ἀλήθειας τῶν ἐκφραστικῶν μέσων– καί τό καλύτερο εἶναι νά κρίνει ἀνά περίπτωση, ἀλλά καί αὐτό χωρίς βεβαιότητα. Τό κίτς διαφέρει ποιοτικά ἀπό τήν τέχνη καί ταυτόχρονα ἀποτελεῖ φαινόμενο ὑπερανάπτυξής της, ἓνα εἶδος νεοπλάσματος ὀφειλόμενου στήν ἀντίφαση ἀνάμεσα στήν ἀνάγκη τῆς αὐτόνομης τέχνης νά κατέχει καί νά ἐξουσιάζει τίς μιμητικές παρορμήσεις ἀφενός καί στήν ἀντίσταση πού προβάλλουν αὐτές οἱ παρορμήσεις σέ τέτοιες προσπάθειες τιθάσευσής τους ἀφετέρου. Ἡ ἀδικία πού ὑφίστανται ἀπό τό ἔργο τέχνης φθάνει μέχρι τήν κατάργηση τῆς τέχνης καί τήν ἀντικατάστασή της μέ πλασματικά σχήματα. Ἡ κριτική τοῦ κίτς πρέπει νά εἶναι ἀνένδοτη, ἀλλά τείνει νά ἐπεκταθεῖ στήν τέχνη ὡς τέτοια. Ἡ ἐναντίωση στήν ἀργιστική συγγένειά της μέ τό κίτς ἦταν ἓνας ἀπό τούς οὐσιώδεις νόμους ἐξέλιξης τῆς τέχνης στή νεώτερη ἱστορία της. Ὁ ἴδιος ἔχει ἓνα μερίδιο εὐθύνης στήν παρακμή τῶν ἔργων τέχνης. Ὅ,τι ἦταν τέχνη μπορεῖ νά γίνει κίτς. Αὐτή ἡ ἱστορία παρακμῆς της εἶναι ἴσως μιά διορθωτική πορεία τῆς τέχνης, ἡ ἀληθινή της πρόοδος.

Ἐνόψει τῆς κατάφωρης ἐξάρτησης τῆς μόδας ἀπό τό κέρδος καί τῆς διαπλοκῆς της μέ τό καπιταλιστικό σύστημα, πού –ὅπως στό ἐμπόριο ἔργων τέχνης πού χρηματοδοτεῖ ζωγράφους, ἀπό τούς ὁποίους ὁμως τελευταῖα ἀπαιτεῖ, ἀνοιχτά ἢ συγκαλυμμένα, ἔργα προσαρμοσμένα στή ζήτηση καί τίς προσδοκίες τῆς ἀγορᾶς– ἀφορᾷ καί τούς καλλιτεχνικούς συρμούς, οἱ ὁποῖοι προσβάλλουν ἄμεσα τήν αὐτονομία τῆς τέχνης, ἡ μόδα στήν τέχνη εἶναι ἀμφισβητήσιμη καί ταυτόχρονα συνδέεται μέ τόν ζῆλο τῶν ἰδεολογικά προσανατολισμένων πρακτόρων, οἱ ὁποῖοι μετατρέπουν τήν ἀπολογία σέ διαφήμιση. Ἀλλά ἐκεῖνο πού συνηγορεῖ ὑπέρ τῆς διάσωσης τῆς μόδας εἶναι ὅτι, ἐνῶ σχεδόν ὁμολογεῖ τήν ἔνοχη διαπλοκή της μέ τό σύστημα τοῦ κέρδους, τό ἴδιο τή λοιδореῖ. Ἀναστέλλοντας τά αἰσθητικά ταμποῦ τῆς ἐσωτερικότητας, τῆς αἰωνιότητας καί τοῦ βάθους, ἡ μόδα δείχνει ὅτι ἡ σχέση τῆς τέχνης μέ αὐτά τά ἀγαθά, πού δέν εἶναι πάντως ἀναμφισβήτητα, κατάντησε ἀπλό πρόσχημα. Ἡ μόδα εἶναι ἡ συνεχῶς ἐπαναλαμβανόμενη ὁμολογία τῆς τέχνης ὅτι δέν εἶναι αὐτό πού δηλώνει καί πού σύμφωνα μέ τήν ἰδέα της θά ἔπρεπε νά εἶναι. Ὡς ἀδιάκριτος προδότης ἡ μόδα εἶναι μισητή καί ταυτόχρονα δυνατή μέσα στό σύστημα· ὁ διπλός της χαρακτήρας εἶναι ἓνα ὀλοφάνερο σύμπτωμα τῆς ἀντινομικῆς της φύσης. Δέν μπορεῖ νά τή διαχωρίσει κανεῖς ἀπό τήν τέχνη, ὅπως θά ἤθελε ἡ ἀστική θρησκεία τῆς τέχνης. Ἀφότου τό αἰσθητικό ὑποκείμενο ἔχει γυρίσει τήν πλάτη στήν κοινωνία καί τό κυρίαρχο πνεῦμα της, ἡ τέχνη ἐπικοινωνεῖ μέ αὐτό τό ὅπωςδήποτε ἀναληθές ἀντικειμενικό πνεῦμα μέσω τῆς μόδας. Ἡ μόδα δέν εἶναι πιά ἓνα αὐθόρμητο καί ἀσυνείδητο φαινόμενο ὅπως πίστευαν πολλοί γιά παλαιότερους συρμούς, ἴσως μάλιστα καί τότε ἀδικαιολόγητα: εἶναι ἐντελῶς χειραγωγημένη, χωρίς ἄμεση προσαρμογή στή ζήτηση, ἡ ὁποία καταστάλαζε σέ αὐτή, ἀφοῦ ἀκόμη καί σήμερα ἡ μόδα δέν θά μποροῦσε νά ἐπιβληθεῖ ἂν δέν συμφωνοῦσε μέ τή ζήτηση. Ἐπειδή ὥστόσο στήν ἐποχή τῶν μεγάλων μονοπωλίων ἡ χειραγωγή εἶναι ἓνα πρότυπο συμπεριφορᾶς τῶν κυρίαρχων κοινωνικῶν παραγωγικῶν σχέσεων, ἡ ἐπιβολή τῆς μόδας ἀντιπροσωπεύει ἐπίσης κάτι κοινωνικά ἀντικειμενικό. Ἐνῶ ὁ Hegel, σέ ἓνα ἀπό τά πιά μεγαλειώδη χωρία τῆς *Αἰσθητικῆς* του, ὅριζε ὅτι καθῆκον τῆς τέχνης εἶναι νά ἀφαιρεῖ καί νά ἰδιοποιεῖται τήν ξενικότητα τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου,¹¹⁵ ἡ μόδα, μή πιστεύοντας πιά στή δυνατότητα μιᾶς τέτοιας συμφιλίωσης στήν περιοχή τοῦ

πνεύματος, ιδιοποιείται την ίδια την αποξένωση. Αυτή γίνεται για τη μόδα ζωντανό μοντέλο μιᾶς κοινωνικῆς κατάστασης πού εἶναι ἔτσι καί ὄχι ἀλλιῶς καί στήν ὁποία ἡ μόδα παραδίδεται σάν μεθυσμένη. Ἄν ἡ τέχνη θέλει νά μήν ξεπουληθεῖ, πρέπει νά ἀντισταθεῖ στή μόδα, ἀλλά ταυτόχρονα νά τή διαισθανθεῖ, ὥστε νά μή χάσει ἀπό τά μάτια της τήν πορεία τοῦ κόσμου, πού εἶναι ἡ οὐσία της. Αυτή τή διπλή σχέση μέ τή μόδα τήν ἐφάρμοσε πρῶτος ὁ Baudelaire, τόσο στή λυρική παραγωγή του ὅσο καί στούς στοχασμούς του. Ἡ πιό πειστική μαρτυρία μιᾶς τέτοιας σχέσης εἶναι τό ἐγκώμιο πού ἔπλεξε στόν Constantin Guys.¹¹⁶ Καλλιτέχνης τῆς μοντέρνας ζωῆς (vie moderne) εἶναι γι' αὐτόν ἐκεῖνος πού παραμένει αὐτεξούσιος καθῶς χάνεται μέσα στό ἐντελῶς ἐφήμερο. Ἀκόμη καί ὁ πρῶτος ἀπό τοὺς κορυφαίους καλλιτέχνες πού ἀπέρριψαν τήν ἐπικοινωνία παρέμεινε ἀνοιχτός στή μόδα: ὁ Rimbaud ἔγραψε μερικά ποιήματα στό ὕφος τοῦ λογοτεχνικοῦ καμπαρέ τοῦ Παρισιοῦ. Ἡ ριζικά ἀντιστεκόμενη τέχνη, ἀφοῦ ἀποτίναξε κάθε κονφορμισμό, ἐπιτέθηκε ἀνελέητα καί ἐναντίον τοῦ μύθου ἑνός ὑποκειμένου ὡς καθαροῦ εἶναι καθ' ἑαυτό, τῆς μοιραίας αὐταπάτης μιᾶς εἰλικρίνειας πού αἰσθάνεται ὑποχρεωμένη μόνον ἀπέναντι στόν ἑαυτό της, πίσω ἀπό τήν ὁποία συνήθως κρύβεται ἓνας ἐπαρχιωτικός φαρισαισμός. Στήν ἐποχή τῆς αὐξανόμενης ἀδυναμίας τοῦ ὑποκειμενικοῦ πνεύματος ἀπέναντι στήν κοινωνική ἀντικειμενικότητα ἡ μόδα δηλώνει τό πλεόνασμα αὐτῆς τῆς ἀντικειμενικότητας στό ὑποκειμενικό πνεῦμα, κάτι πού εἶναι μέν ἐπώδυνα ξένο πρὸς τό ἴδιο, ἀλλά τό ἀπαλλάσσει ἀπό τήν αὐταπάτη ὅτι εἶναι αὐθύπαρκο. Ἡ μόδα ἔχει ἓνα ἰσχυρότατο ἐπιχείρημα κατά τῶν περιφρονητῶν της, τό γεγονός ὅτι ἔχει τό μερίδιό της στίς βάσιμες ἀτομικές παρορμήσεις πού εἶναι κορεσμένες μέ ἱστορία. Τέτοιο παράδειγμα εἶναι τό Jugendstil, τό παράδοξο μιᾶς γενικῆς τεχνοτροπίας τῆς μοναξιᾶς. Ἀλλά ἡ περιφρόνηση τῆς μόδας προκαλεῖται ἀπό τό ἐρωτικό της στοιχεῖο, μέ τό ὁποῖο θυμίζει στήν τέχνη τί δέν κατάφερε ποτέ νά μετουσιώσει πλήρως. Μέ τή βοήθεια τῆς μόδας ἡ τέχνη κοιμᾶται μέ ἐκεῖνο πού κατά τά ἄλλα πρέπει νά στερεῖ ἀπό τόν ἑαυτό της· ἔτσι ἀντλεῖ δυνάμεις πού ὑπό τό καθεστῶς τῆς στέρησης, χωρίς τήν ὁποία ἡ τέχνη θά ἦταν ἀνύπαρκτη, θά ἀτροφοῦσαν. Ἡ τέχνη, ὡς φαινομενικότητα, εἶναι ἔνδυμα ἑνός ἀόρατου σώματος. Ἔτσι ἡ μόδα εἶναι ἀπόλυτο ἔνδυμα. Ἐδῶ ἡ τέχνη καί ἡ μόδα συμφωνοῦν. Ἡ ἔννοια συρμός ἢ ρεῦμα τῆς

μόδας έχει κάτι σαρωτικό – ετυμολογικά ή μόδα συγγενεύει με τό μοντέρνο. Τά έργα τέχνης πού δυσφημήθηκαν ως φαινόμενα τοῦ συρμοῦ περιείχαν συνήθως περισσότερη ἀλήθεια ἀπό ἐκεῖνα πού κομπάζουν ως ἀνέπαφα καί ἔτσι φανερώνουν μιά ἔλλειψη εὐαίσθητων νεύρων πού ἀφαιρεῖ τήν καλλιτεχνική τους ὑπόσταση.

Τό στοιχεῖο τοῦ παιγνιδιοῦ στήν ἔννοια τῆς τέχνης εἶναι ἐκεῖνο πού τήν ἀνυψώνει ἄμεσα πάνω ἀπό τήν ἀμεσότητα τῆς πρακτικῆς καί τῶν σκοπῶν της. Τήν παραπέμπει ὅμως καί πρὸς τά πίσω, στήν παιδική ἡλικία, ἴσως μάλιστα σέ μιά ζωική κατάσταση. Μέ τό παιγνίδι ἡ τέχνη ἀπορρίπτει τήν ὀρθολογική σχέση μέσων-σκοποῦ καί ἔτσι ἐπαναστρέφεται ταυτόχρονα σέ προορθολογικά στάδια. Ἡ ἱστορική πίεση πού ἀναγκάζει τήν τέχνη νά ὠριμάσει καί νά ἐνηλικιωθεῖ ἐναντιώνεται στόν παιγνιδίστικο χαρακτήρα της, τόν ὁποῖο ὅμως δέν μπορεῖ νά ἐξαλείψει. Ὅταν ὅμως ἡ τέχνη ἀνατρέχει ἀπλῶς σέ μορφές παιγνιδιοῦ, κατά κανόνα ὑπηρετεῖ παλινορθωτικές ἢ ἀρχαῖζουσες κοινωνικές τάσεις. Τέτοιες μορφές παιγνιδιοῦ εἶναι χωρίς ἐξαίρεση τύποι ἐπανάληψης. Ὅταν χρησιμοποιοῦνται θετικά, συνδέονται στενά μέ μιά ψυχαναγκαστική ἐπανάληψη, στήν ὁποία προσαρμόζονται ἀνάγοντάς την σέ κανόνα. Σέ ἀντίθεση πρὸς τήν ἰδεολογία τοῦ Schiller, ὁ παιγνιδιστικός χαρακτήρας καθρεφτίζει μιά συμμαχία τῆς τέχνης μέ τήν ἀνελευθερία. Ἐτσι εἰσέρχεται στήν τέχνη ἓνα ἀντικαλλιτεχνικό στοιχεῖο· ἡ πρόσφατη ἀποκαλλιτεχνικοποίηση τῆς τέχνης χρησιμοποιεῖ στά κρυφά τό στοιχεῖο τοῦ παιγνιδιοῦ σέ βάρος ὅλων τῶν ἄλλων. Ὅταν ὁ Schiller ἐξυμνεῖ τή χαρά τοῦ παιγνιδιοῦ, λόγω τῆς ἀπουσίας πρακτικῶν σκοπῶν, ὡς κατ' ἐξοχήν ἀνθρώπινη, αὐτός ὁ νομοταγῆς ἀστός βαφτίζει ἐλευθερία τό ἀντίθετο τῆς ἐλευθερίας, συμφωνώντας μέ τή φιλοσοφία τῆς ἐποχῆς του. Ἡ σχέση μεταξύ παιγνιδιοῦ καί πρακτικῆς εἶναι πῶς πολύπλοκη ἀπό ὅσο ἐμφανίζεται στήν Αἰσθητική ἀγωγή τοῦ ἀνθρώπου. Ἐνῶ κατά βάση ἡ τέχνη μετουσιώνει πρακτικά στοιχεῖα, τά παιγνιδιστικά της συστατικά προσκολλῶνται ἀκριβῶς στή μαγεία τῆς οὐδετεροποιημένης πρακτικῆς, τήν ψυχαναγκαστική τάση ἐπανάληψης τοῦ πάντοτε ἰδιοῦ, καί στηριζόμενα στήν ὁρμή θανάτου ἐρμηνεύουν τήν ὑπακοή ὡς εὐτυχία. Τό παιγνίδι στήν τέχνη ἔχει ἐξαρχῆς πειθαρχική λειτουργία, μέσω τοῦ τελετουργικοῦ τῆς μίμησης ἐνισχύει τό ταμποῦ πού ἔχει ἐπιβληθεῖ στήν ἔκφραση· ὅταν ἡ τέ-

χνη ἀπλῶς καί μόνο παίζει, κάθε ἵχνος ἔκφρασης ἔχει ἤδη ἐξαλειφθεῖ. Τό παιγνίδι συνεργεῖ στά κρυφά μέ τό πεπρωμένο, τόν ἀντιπρόσωπο τοῦ μύθου πού μᾶς βαραίνει, ἐνῶ ἡ τέχνη θέλει νά τόν ἀποσεῖσει. Τό καταπιεστικό στοιχεῖο εἶναι ὀλοφάνερο σέ διατυπώσεις ὅπως ἐκείνη πού μιλάει γιά τόν «ρυθμό τοῦ αἵματος» προκειμένου νά περιγράψει τόν χορό ὡς μορφή παιγνιδιοῦ. Ἄν τά τυχερά παιγνίδια εἶναι τό ἀντίθετο τῆς τέχνης, ὡς μορφές παιγνιδιοῦ μπαίνουν στήν περιοχὴ τῆς. Ἡ ὑποτιθέμενη χαρά τοῦ παιγνιδιοῦ εἶναι ἀνέκαθεν συγχωνευμένη μέ τήν κυριαρχία τῆς τυφλῆς συλλογικότητος. Τό παιγνίδι στήν τέχνη συμμετέχει στή συμφιλίωση μόνον ὅταν ἔχει συνείδηση τῆς φρικαλεότητάς του, ὅπως συμβαίνει στόν Beckett. Ἄν ἡ τέχνη εἶναι ἀδιανόητη χωρίς ἵχνος παιγνιδιοῦ, ὅπως καί χωρίς ἵχνος ἐπανάληψης, μπορεῖ ἐντούτοις νά καθορίσει μέσα τῆς τά φοβερά ὑπολείμματα ὡς κάτι ἀρνητικό.

Τό περίφημο ἔργο τοῦ Huizinga *Homo ludens* τοποθέτησε πρόσφατα τήν κατηγορία τοῦ παιγνιδιοῦ ὄχι μόνο στό κέντρο τῆς αἰσθητικῆς, ἀλλά καί ὀλόκληρου τοῦ πολιτισμοῦ, ὁ ὁποῖος κατ' αὐτόν γεννήθηκε μέ τή μορφή τοῦ παιγνιδιοῦ. «Μιλώντας γιά τό παιγνιστικό στοιχεῖο τοῦ πολιτισμοῦ δέν ἐννοοῦμε ὅτι τό παιγνίδι καταλαμβάνει μιά σημαντική θέση ἀνάμεσα στίς διάφορες δραστηριότητες τῆς πολιτιστικῆς ζωῆς οὔτε ὅτι ὁ πολιτισμός προῆλθε ἀπό τό παιγνίδι, μέσα ἀπό μιά διαδικασία ἐξέλιξης, ὑπό τήν ἐννοια ὅτι κάτι πού ἀρχικά ἦταν παιγνίδι πέρασε ἀργότερα σέ κάτι ἄλλο, τό ὁποῖο ἔπαψε νά εἶναι παιγνίδι καί τώρα μπορεῖ νά ἀποκαλεῖται πολιτισμός. Θέλουμε μᾶλλον νά δείξουμε ... ὅτι ὁ πολιτισμός ἀρχικά παίζεται».¹¹⁷ Ἡ θέση τοῦ Huizinga ὑπόκειται κατά βάση στήν κριτική τοῦ ὀρισμοῦ τῆς τέχνης βάσει τῆς προέλευσής τῆς. Παραταῦτα τό θεώρημά του περιέχει ἀληθῆ καί ἀναληθῆ στοιχεῖα. Ἄν συλλάβουμε τήν ἐννοια τοῦ παιγνιδιοῦ τόσο ἀφηρημένα ὅπως αὐτός, δέν περιλαμβάνει τίποτε πιο ἐξειδικευμένο ἀπό μερικές συμπεριφορές πού ὅπωςδήποτε διαφέρουν ἀπό τήν πρακτική τῆς αὐτοσυντήρησης. Ἐκεῖνο πού τοῦ διαφεύγει εἶναι ὅτι τό στοιχεῖο τοῦ παιγνιδιοῦ στήν τέχνη εἶναι ὁμοίωμα τῆς πρακτικῆς, καί μάλιστα σέ πολύ μεγαλύτερο βαθμό ἀπὸ τῆς φαινομενικότητος. Οἱ δραστηριότητες σέ κάθε παιγνίδι δέν σχετίζονται πιά, ὡς πρὸς τό περιεχόμενο, μέ πρακτικούς σκοπούς, ἀλλά ὡς πρὸς τή μορφή τους, στήν ἐκτέλεσή

τους, διατηρούν τόν χαρακτήρα της πρακτικής. Τό στοιχείο της επανάληψης στό παιγνίδι είναι όμοίωμα της άνελεύθερης εργασίας, όπως καί ή μορφή του παιγνιδιού πού δεσπόζει έξω από την περιοχή της τέχνης, ό άθλητισμός, πού θυμίζει πρακτικές δραστηριότητες καί έχει αναλάβει τή λειτουργία νά έθίζει συνεχώς τούς ανθρώπους στίς άπαιτήσεις της πρακτικής, προπάντων μετατρέποντας τή σωματική δυσαρέσκεια σέ δευτερογενή εύχαρίστηση, χωρίς αυτοί νά αντιλαμβάνονται ότι παρεισάγει, τρόπον τινά λαθρεμπορικά, τήν πρακτική. Η διδασκαλία του Huizinga, ότι ό άνθρωπος δέν παίζει απλώς μέ τή γλώσσα, αλλά ή ίδια ή γλώσσα γεννιέται μέ τή μορφή του παιγνιδιού, άγνοεί, ως ένα βαθμό άφ' ύψηλου, τίς πρακτικές ανάγκες πού ένυπάρχουν στή γλώσσα καί από τίς όποιες ή ίδια άργησε πολύ νά απαλλαγεϊ, αν υποτεθεϊ ότι αυτό έχει συμβεί. Κατά άξιοπερίεργο τρόπο ή θεωρία της γλώσσας του Huizinga συγγενεύει πολύ μέ εκείνη του Wittgenstein, ό όποιος επίσης παραβλέπει τή συστατική σχέση της γλώσσας μέ τόν έξωγλωσσικό κόσμο. Παραταυτα ή θεωρία του παιγνιδιού έπιτρέπει στόν Huizinga νά κάνει διαπιστώσεις οί όποιες είναι άπρόσιτες σέ προσεγγίσεις πού άναγουν τήν τέχνη σέ μαγικές πρακτικές ή σέ μία θρησκευτική μεταφυσική διάσταση. Διέγινωσέ ότι οί αισθητικές συμπεριφορές πού ό ίδιος περιλαμβάνει στήν έννοια του παιγνιδιού είναι άληθείς καί ταυτόχρονα άναληθείς από τή σκοπιά των ύποκειμένων. Αυτό του έπιτρέπει νά αναπτύξει μία έξαιρετικά πειστική θεωρία για τό χιούμορ: «θά έτεινε κανείς νά διερωτηθεϊ μήπως ακόμη καί ή πίστη των άγριων στους πιο ιερούς του μύθους περιείχε έξαρχής ένα στοιχείο χιουμοριστικής αντίληψης».¹¹⁸ «Ένα στοιχείο ήμιαστεϊσμού είναι αναπόσπαστο από τόν γνήσιο μύθο».¹¹⁹ Οί θρησκευτικές γιορτές των άγριων δέν είναι εκδηλώσεις «μιάς τέλειās έκστασης καί αυταπάτης... Δέν λείπει κατά βάθος ή συνείδηση της “μή γνησιότητας”».¹²⁰ «Εϊτε μάγος εϊτε μαγεμένος, ό καθένας έχει γνώση του πράγματος καί ταυτόχρονα ξεγελιέται. Θέλει όμως νά βγει γελασμένος».¹²¹ Από αυτή τήν άποψη, τή συνείδηση της άναλήθειας του άληθοϋς, κάθε τέχνη έχει μία δόση χιούμορ, προπάντων ή σκοτεινιασμένη νεωτερικότητα· ό Thomas Mann τό τόνισε στόν Kafka,¹²² ένω στόν Beckett είναι όλοφάνερο. Ο Huizinga γράφει: «Στήν ίδια τήν έννοια του παιγνιδιού γίνεται μέ τόν καλύτερο τρόπο κατανοητή ή ένότητα καί τό άδιαίρετο της πίστης καί της μή πίστης, ό συνδικα-

σμός τῆς ἱερῆς σοβαρότητας μέ τήν προσποίηση καί τό “ἄστεϊο”». ¹²³
 Οἱ ιδιότητες πού ἀποδίδονται ἐδῶ στό παιγνίδι χαρακτηρίζουν καί
 κάθε τέχνη. Ἐλάχιστα πειστική εἶναι ὁμως ἡ ἐρμηνεία πού δίνει ὁ
 Huizinga στόν «ἐρμητικό χαρακτήρα τοῦ παιγνιδιοῦ», ἡ ὁποία ἐπι-
 πλέον ἔρχεται σέ σύγκρουση μέ τόν δικό του διαλεκτικό ὅρισμό τοῦ
 παιγνιδιοῦ ὡς ἐνότητας τῆς «πίστης καί μή πίστης». Ἡ ἐπιμονή του
 σέ μιά ἐνότητα στήν ὁποία σέ τελική ἀνάλυση τά παιγνίδια τῶν ζώ-
 ων, τῶν παιδιῶν, τῶν ἄγριων καί τῶν καλλιτεχνῶν ἀνήκουν ἀπλῶς
 σέ διαφορετικές βαθμίδες τῆς ἴδιας κλίμακας, ἀλλά δέν διαφέρουν
 ποιοτικά, δέν ἐπιτρέπει τή συνειδητοποίηση τῶν ἀντιφάσεων τῆς θε-
 ωρίας καί μένει πίσω ἀπό τήν ἐπίγνωση τοῦ ἴδιου τοῦ Huizinga ὅτι ἡ
 ἀντίφαση ἔχει συστατική σημασία στήν αἰσθητική.

Σχετικά μέ τό σόκ καί τό μοντάζ στόν σουρρεαλισμό. – Τό παρά-
 δοξο ὅτι ὅσα συμβαίνουν στόν ἐξορθολογισμένο κόσμο ἔχουν πα-
 ραταῦτα τήν ἱστορία τους σοκάρει μεταξύ ἄλλων καί ἐπειδή, λόγω
 τῆς ἱστορικότητάς του, ὁ καπιταλιστικός ὀρθός λόγος ἀποκαλύ-
 πτεται ὁ ἴδιος ὡς ἀνορθολογικός. Τό αἰσθητήριο τρομάζει καθῶς
 συνειδητοποιεῖ τήν ἀνορθολογικότητα τοῦ ὀρθολογικοῦ.

Πρακτική θά μπορούσε νά σημαίνει τό σύνολο τῶν μέσων γιά τή
 μείωση τῆς βιοτικῆς ἔνδειας, γιά μιά ζωή ταυτόσημη μέ τήν ἀπόλαυ-
 ση, τήν εὐτυχία καί τή μετουσιωμένη τους μορφή, τήν αὐτονομία. Ὁ
 πρακτικισμός ἐμποδίζει μιά τέτοια ἐξέλιξη, δέν ἀφήνει τοὺς ἀνθρώ-
 πους νά βροῦν τήν ἀπόλαυση, ὅπως λέγεται συνήθως, σύμφωνα μέ
 τή βούληση μιᾶς κοινωνίας στήν ὁποία τό ἰδανικό τῆς πλήρους
 ἀπασχόλησης ὑποκαθιστᾷ τό ἰδανικό τῆς κατάργησης τῆς ἐργασίας.
 Ὁ ὀρθολογισμός ἐνός φρονήματος πού ἀπαγορεύει στοὺς ἀνθρώ-
 πους νά σκεφθοῦν πέρα ἀπό τήν πρακτική ὡς σχέση μέσων-σκοποῦ
 καί νά τή φέρουν σέ ἀντιπαράσταση μέ τόν σκοπό της εἶναι στήν
 πραγματικότητα ἀνορθολογιστικός. Ἐχει καί ἡ πρακτική τόν φετι-
 χισμό της. Αὐτό ἔρχεται σέ ἀντίφαση πρός τήν ἔννοιά της, κατ’
 ἀνάγκη ἓνα εἶναι δι’ ἄλλο, γιά ἓναν σκοπό, τόν ὁποῖο ὁμως, ὅταν ἡ
 πρακτική ἀπολυτοποιεῖται, χάνει ἀπό τά μάτια της. Αὐτό τό «ἄλλο»
 εἶναι τό δυναμικό πεδίο τῆς τέχνης, ὅπως καί τῆς θεωρίας. Ἡ ἀνορ-
 θολογικότητα γιά τήν ὁποία ὁ πρακτικισμός κατηγορεῖ τήν τέχνη
 εἶναι ἓνας διορθωτικός παράγων τοῦ ἴδιου τοῦ πρακτικισμοῦ.

Ἡ σχέση μεταξύ τῆς τέχνης καί τῆς κοινωνίας ἔχει τή θέση τῆς στή βασική ἐσωτερική ἀρχή τῆς τέχνης καί τήν ἀνάπτυξή της, ὄχι στή θέση πού λαμβάνει ἀπέναντι στά κοινωνικά προβλήματα, στή λεγόμενη στράτευση. Μάταιη εἶναι καί ἡ προσπάθεια γιά μιὰ θεωρητική σύλληψη αὐτῆς τῆς σχέσης στηριζόμενη στήν κατασκευή πάγιων μή κονφορμιστικῶν θέσεων τῆς τέχνης διαμέσου τῆς ἱστορίας καί τήν ἀντιπαράθεση αὐτῶν τῶν θέσεων στίς καταφατικές θέσεις διάφορων ρευμάτων. Ὑπάρχουν ἀρκετά ἔργα τέχνης πού μόνο μέ τή βία θά μπορούσαν νά ἐνταχθοῦν σέ μιὰ ἔτσι καί ἀλλιῶς εὐθραυστη ἀντικονφορμιστική παράδοση, ἐνῶ ἡ ἀντικειμενικότητά τους ἔχει παραταῦτα μιὰ βαθύτατα κριτική στάση ἀπέναντι στήν κοινωνία.

Ἡ κατάρρευση τῆς τέχνης, πού σήμερα προβάλλεται μέ μεγάλη εὐχέρεια καί ἀπό μιὰ στάση μνησικακίας ἀπέναντί της, θά ἦταν σφάλμα, ἓνα σύμπτωμα προσαρμογῆς. Ἡ ἀπομετουσίωση, ἡ ἄμεση, στιγμιαία ἀπόκτηση τῆς ἡδονῆς πού ὑποτίθεται ὅτι μπορεῖ νά προσφέρει ἡ τέχνη, εἶναι ἐνδοαισθητικά κατώτερη τῆς τέχνης, στήν πραγματικότητα ὅμως μιὰ τέτοια προσδοκία δέν μπορεῖ νά ἐκπληρωθεῖ. Ἡ θέση ὑπέρ τῆς ἀμορφωσιᾶς μέσα ἀπό τή μόρφωση, πού λαμβάνουν μερικοί τόν τελευταῖο καιρό, ὁ ἐνθουσιασμός γιά τήν ὁμορφιά τῶν μαχῶν πού δίδονται στούς δρόμους, εἶναι μιὰ ἐπανάληψη φουτουριστικῶν καί ντανταϊστικῶν ἐκδηλώσεων. Ὁ κακός αἰσθητικισμός μιᾶς ἀσθματικῆς πολιτικῆς ἔρχεται νά συμπληρώσει τήν αἰσθητική δύναμη πού ἀτονεῖ. Μέ τήν ὑπόδειξη τῆς τζάζ καί τοῦ ρόκ-ἔντ-ρόλ στή θέση τοῦ Beethoven δέν ἀποδομεῖται τό καταφατικό ψεῦδος τῆς κουλτούρας, ἀλλά παρέχεται ἓνα πρόσχημα στή βαρβαρότητα καί τήν κερδοσκοπία τῆς πολιτιστικῆς βιομηχανίας. Ἡ ὑποτιθέμενη ζωτικότητα καί ἀδιάφθορη ποιότητα τέτοιων προϊόντων κατασκευάζονται συνθετικά ἀκριβῶς ἀπό ἐκεῖνες τίς δυνάμεις ἐναντίον τῶν ὁποίων δῆθεν στοχεύει ἡ «μεγάλη ἄρνηση»: ἡ διαφθορά εἶναι δηλαδή ἀκόμη μεγαλύτερη.^{123α}

Ἡ θέση γιά τό τέλος τῆς τέχνης, πού ἐπικεῖται ἥ ἔχει ἤδη ἐπέλθει, ἐπαναλαμβάνεται διαμέσου τῆς ἱστορίας, προπάντων στή νεωτερικότητα· ὁ Hegel στοχάζεται αὐτή τή θέση φιλοσοφικά, δέν εἶναι ὁ

έπινοητής της. Ένῶ σήμερα ἐκφέρεται ἀντιιδεολογικά, μέχρι πρόσφατα ἦταν ἡ ἰδεολογία τῶν ἱστορικά ὑποβιβαζόμενων ομάδων πού νόμιζαν ὅτι μέ τό δικό τους τέλος ἐπέρχεται καί τό τέλος ὅλων τῶν πραγμάτων. Τό σημεῖο μεταβολῆς τό χάραξε ἀσφαλῶς ὁ κομμουνιστικός ἀναθεματισμός τῆς μοντέρνας τέχνης, πού στό ὄνομα τῆς κοινωνικῆς προόδου ἀνέκοψε τήν ἐνδοαισθητική ἐξέλιξη. Ἀλλά ἡ συνείδηση τῶν γραφειοκρατῶν πού σκάρωσαν αὐτό τό ἀνάθεμα ἀντανακλοῦσε τήν παλαιά μικροαστική νοοτροπία. Ὁ λόγος γιά τό τέλος τῆς τέχνης ἔχει γίνει κανόνας στά κομβικά σημεία τῆς διαλεκτικῆς πορείας, ἐκεῖ ὅπου ἐμφανίζεται μιᾶ καινοτομία καί στρέφεται κατά τῶν προηγούμενων μορφῶν. Ἦδη ἀπό τήν ἐποχή τοῦ Hegel καί μετέπειτα ἡ προφητεία τῆς συντέλειας τῆς τέχνης ἦταν μᾶλλον ἓνα συστατικό στοιχεῖο τῆς φιλοσοφίας τοῦ πολιτισμοῦ, πού ἐξέφερε κρίσεις ἀπό ψηλά, παρὰ τῆς ἴδιας τῆς καλλιτεχνικῆς ἐμπειρίας· τέτοια διατάγματα προετοιμάζαν τό ἔδαφος γιά τόν ὁλοκληρωτισμό. Στό πεδίο τῆς ἴδιας τῆς τέχνης τά πράγματα φαίνονται διαφορετικά. Τό σημεῖο τοῦ Beckett, τό ἄκρον ἄωτον γιά τούς ὀδυρμούς τῆς φιλοσοφίας τοῦ πολιτισμοῦ, περικλείει μιᾶ ἀνεξάντλητη ἀφθονία, ὅπως καί τό ἀπειροελάχιστο ἄτομο. Δέν θά ἦταν ἀδιανόητο γιά τήν ἀνθρωπότητα, ἂν καί ὅταν πραγματοποιηθεῖ ἡ ἰδέα της, νά μή χρειάζεται πιά μιᾶ κλειστή, ἐνιαία καί αὐτάρκη κουλτούρα, ἀλλά ἡ κατάργηση τῆς κουλτούρας σήμερα εἶναι ἓνας ἐσφαλμένος στόχος, ἓνα ὄχημα πού ὁδηγεῖ στή βαρβαρότητα. Τό «il faut continuer»,^{123b} μέ τό ὁποῖο κλείνει τό *L'Innommable*, εἶναι ὁ τύπος πού ἐκφράζει αὐτή τήν ἀντινομία, ὅτι ἀπό μιᾶ ἐξωτερική σκοπιά ἡ τέχνη φαίνεται ἀδύνατη καί πρέπει νά συνεχισθεῖ ἀπό μέσα. Νέο εἶναι τό χαρακτηριστικό τῆς τέχνης νά ἐνσωματώνει στή δομή της τήν ἰδέα τῆς ἴδιας της τῆς παρακμῆς. Ὡς κριτική τοῦ ἡγεμονικοῦ πνεύματος ἡ τέχνη εἶναι τό πνεῦμα πού μπορεῖ νά στρέφεται ἐναντίον τοῦ ἑαυτοῦ του. Ὁ αὐτοστοχασμός τῆς τέχνης φθάνει στή βασική της ἀρχή καί λαμβάνει συγκεκριμένη μορφή στήν πρακτική της. Ἀλλά ἡ πολιτική σημασία πού εἶχε ἡ θέση γιά τό τέλος τῆς τέχνης πρὶν ἀπό τριάντα χρόνια, ἔμμεσα λόγου χάρη στή θεωρία τοῦ Benjamin γιά τήν ἀναπαραγωγή τῶν ἔργων τέχνης,¹²⁴ ἔχει χαθεῖ· ἄλλωστε ὁ Benjamin, παρὰ τήν ἀπεγνωσμένη ἀπολογία του ὑπέρ τῆς μηχανικῆς ἀναπαραγωγῆς, εἶχε ἀρνηθεῖ, σέ ἰδιωτική συζήτηση, νά ἀπορρίψει «σήμερα» τή ζωγραφική: πρέπει νά τηρηθεῖ ἡ παρὰ-

δοσή της ὥστε νά διαφυλαχθεῖ γιά ἐποχές μή ζοφερές ὅπως ἡ δική μας. Παραταῦτα, ἐνόψει τῆς μεταστροφῆς στή βαρβαρότητα ἀρμόζει ἴσως πιά πολύ στήν τέχνη νά περιέλθει σέ σιωπή παρὰ νά μεταπηδήσει στίς τάξεις τοῦ ἐχθροῦ καί νά συμβάλει σέ μιᾶ ἐξέλιξη πού ἰσοδυναμεῖ μέ τήν ἔνταξή της στήν κατεστημένη τάξη πραγμάτων, μιᾶ ὑποταγή στήν παντοδυναμία της. Τό ψεῦδος τῆς θέσης μέ τήν ὁποία πολλοί διανοούμενοι ἀναγγέλλουν τό τέλος τῆς τέχνης βρίσκεται στό ζήτημα πού ἀφορᾷ τόν σκοπό τῆς τέχνης, τό «πρός τί», τή νομιμοποίησή της ἐνώπιον τῆς πρακτικῆς ἐδῶ καί τώρα. Ἀλλά ἡ λειτουργία τῆς τέχνης στόν ἐντελῶς λειτουργικό κόσμο εἶναι ἡ ἀπουσία μιᾶς λειτουργίας της· εἶναι καθαρή πρόληψη νά πιστεύει κανεῖς ὅτι ἡ τέχνη θά μπορούσε νά παρεμβαίνει ἄμεσα ἢ νά προκαλεῖ ἄμεσες παρεμβάσεις. Ἡ ἐργαλειοποίηση τῆς τέχνης ἀναιρεῖ τήν ἔνστασή της κατά τῆς ἐργαλειοποίησης· ἡ τέχνη ἀποκαλύπτει τόν παραλογισμό τοῦ πρακτικοῦ Λόγου μόνον ὅταν ἐμμένει στό πλαίσιο τῆς. Κατά τῆς πραγματικά ἀπαρχαιωμένης ἀρχῆς «ἡ τέχνη γιά τήν τέχνη» δέν στρέφεται ὅταν παραδίδεται σέ ἐξωτερικούς πρὸς αὐτή σκοπούς, ἀλλά ὅταν ἐγκαταλείπει τήν αὐταπάτη ἐνός καθαροῦ βασιλείου ὁμορφιάς, τό ὁποῖο γρήγορα ἀποδεικνύεται κίτς. Ὑπό τήν ἐννοια τῆς καθορισμένης ἄρνησης προσλαμβάνει τά διάσπαρτα μέλη (*membra disiecta*) τοῦ ἐμπειρικοῦ κόσμου, ὅπου ἔχει τή θέση της, καί μετασχηματίζοντάς τα συνθέτει τήν οὐσία αὐτοῦ τοῦ κόσμου, τόν διαστρεβλωμένο του χαρακτήρα. Ἔτσι ἐρμήνευσε ὁ Baudelaire τό σύνθημα «ἡ τέχνη γιά τήν τέχνη» ὅταν τό πρόβαλε στή δημοσιότητα. Ἡ κατάργηση τῆς τέχνης εἶναι ἐκτός χρόνου καί αὐτό γίνεται ἀντιληπτό ὅταν δοῦμε τίς συγκεκριμένες ἀνοιχτές δυνατότητές της, τούς δρόμους μπροστά της, πού, σάν μαγεμένα, τούς ἀφήνει ἀπάτητους. Ἀκόμη καί ὅταν γιά λόγους διαμαρτυρίας συμπεριφέρεται σάν ἐλεύθερη, ἡ τέχνη παραμένει ἀνελεύθερη, καθὼς καί ἡ διαμαρτυρία της κινεῖται πάνω σέ προκαθορισμένες γραμμές. Ἡ διαβεβαίωση ὅτι τό τέλος τῆς τέχνης δέν εἶναι ὁρατό θά ἦταν ἀσφαλῶς μιᾶ ἔωλη ἀπολογία. Ἡ πρέπουσα στάση τῆς τέχνης θά ἦταν ἐκείνη μέ τά κλειστά μάτια καί τά σφιγμένα δόντια.

Ἡ στεγανοποίηση τοῦ ἔργου τέχνης ἐναντι τῆς ἐμπειρικῆς πραγματικότητας ἔγινε ρητό πρόγραμμα στήν ἐρμητική ποίηση. Τό καθένα ἀπό αὐτά τά ποιητικά μορφώματα –λόγου χάρι τοῦ P. Celan– προ-

καλεῖ τό εὐλόγο ἐρώτημα κατά πόσον εἶναι πράγματι ἐρμητικά. Ὁ Peter Szondi παρατήρησε ὅτι ὁ κλειστός τους χαρακτήρας δέν σημαίνει ὅτι εἶναι ἀκατανόητα. Μᾶλλον πρέπει νά ὑποθέσουμε ὅτι ἡ ἐρμητική ποίηση συνδέεται στενά μέ κοινωνικά δεδομένα. Ἡ ἐκπραγματισμένη συνείδηση, πού μέ τήν ἐνοποίηση τῆς ἄκρως ἐκβιομηχανισμένης κοινωνίας ἐνοποιεῖται στά μέλη της, εἶναι ἀνίκανη νά συλλάβει τήν οὐσία τῶν ποιημάτων, καθὼς ἀναζητεῖ θεματικά ὑλικά καί τά ὑποτιθέμενα πληροφοριακά περιεχόμενα. Μέ καλλιτεχνικά μέσα μπορεῖ νά ἀγγίξει κανεῖς τούς ἀνθρώπους μόνο σοκάροντάς τους, καταφέροντας ἕνα χτύπημα σέ αὐτό πού ἡ ψευδοεπιστημονική ἰδεολογία ἀποκαλεῖ ἐπικοινωνία, ἐνῶ ἡ τέχνη ἀπό τή μεριά της διατηρεῖ τήν ἀκεραιότητά της μόνον ὅταν δέν συμμετέχει στό παιγνίδι τῆς ἐπικοινωνίας. Οἱ ἄμεσοι λόγοι πού ἐπιβάλλουν τήν ἐρμητική μέθοδο συνδέονται ἀσφαλῶς μέ τήν ἐντεινόμενη ἀνάγκη νά ἀποκολληθεῖ ἡ ποίηση ἀπό τό θεματικό περιεχόμενο καί τίς προθέσεις. Αὕτη ἡ ἀνάγκη ἐπεκτάθηκε ἀπό τόν στοχασμό στήν ποίηση, ἡ ὁποία προσπαθεῖ νά ἐλέγξει μόνη της αὐτά πού ἀποτελοῦν τόν λόγο ὑπαρξῆς της καί τά ὁποῖα ταυτόχρονα συμφωνοῦν μέ τόν ἐσωτερικό της νόμο κίνησης. Ὡς ἐρμητική ποίηση, πού ἡ βασική της ἀντίληψη ἀνάγεται στήν περίοδο τοῦ Jugendstil καί συνδέεται ὡς ἕνα βαθμό μέ τήν ἀρμόζουσα σέ αὐτόν τόν ρυθμό ὑφολογική βούληση, μποροῦμε νά θεωρήσουμε ἐκεῖνη πού ἐπιχειρεῖ ἀπό μόνη της νά παραγάγει ποιήματα τά ὁποῖα κατά τά ἄλλα μόνον ὡς ἱστορικά προϊόντα θά μποροῦσαν νά προκύνουν ἀπό αὕτη· τά ἴδια ἐμπεριέχουν ἕνα χιμαιρικό στοιχεῖο, τή μεταμόρφωση τοῦ ἐμφαντικοῦ πνευματικοῦ περιεχομένου σέ πρόθεση. Ἕνα ρητό θέμα τῆς ἐρμητικῆς ποίησης εἶναι κάτι στό ὁποῖο ἀναφερόταν καί ἡ παλαιότερη τέχνη χωρίς νά τό θέτει στό ἐπίκεντρο τῶν ἐνδιαφερόντων της: κατ' αὐτά ἡ ἀλληλεπίδραση μεταξύ τῆς καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς καί τοῦ αὐτοστοχασμοῦ τῆς παραγωγικῆς διαδικασίας, πού τήν πραγματεύθηκε ὁ Valéry, εἶχε θιγεῖ ἤδη ἀπό τόν Mallarmé, ὁ ὁποῖος, θέλοντας νά ὑπηρετήσῃ τήν οὐτοπία μιᾶς τέχνης ἀπαλλαγμένης ἀπό καθετί ξένο πρὸς τήν τέχνη, τήρησε μιά ἀπολιτική στάση καί κατά συνέπεια παρέμεινε ἀκραῖα συντηρητικός. Καθὼς ὅμως ἀρνήθηκε αὐτό πού σήμερα μέ γλοιώδη ψευδευλάβεια κηρύσσουν ὅλοι οἱ συντηρητικοί, τό «μήνυμα», ἐρχόταν νά συναντήσῃ τό ἄλλο πολιτικό ἄκρο, τόν ντανταϊσμό· ἡ ἱστορία τῆς λογοτεχνίας ἀναφέ-

ρει άρκετούς συνδετικούς κρίκους μεταξύ τών δύο πόλων. Στην όγδοντάχρονη και πλέον ιστορία από τόν Mallarmé μέχρι σήμερα ή έρμητική ποίηση γνώρισε πολλές αλλαγές, έν μέρει ως αντίδραση στην έκάστοτε κοινωνική τάση: ή τετριμμένη εικόνα της έκούσιας απομόνωσης στον γυάλινο πύργο δέν μπορεί νά προσεγγίσει τά χωρίς παράθυρα μορφώματα της έρμητικής ποίησης. Στην άρχή δέν έλειπε ό στενοκέφαλος και άπεγνωσμένος ένθουσιασμός τών θιασωτών της θρησκείας της τέχνης πού καλλιιεργεί τή φαντασίωση ότι ό κόσμος έχει πλασθεί για νά χαρεί έναν ώραίο στίχο ή μιά τέλεια περίοδο λόγου. Στόν σημαντικότερο σημερινό αντιπρόσωπο της έρμητικής ποίησης της Γερμανίας, τόν Paul Celan, τό έμπειρικό περιεχόμενο της έρμητικότητας έχει αντιστραφεί. Αυτή ή ποίηση είναι διαποτισμένη από την αιδώ της τέχνης ένόψει του πόνου πού ξεπερνά τις δυνατότητες τόσο της έμπειρίας όσο και της μετουσίωσης. Τά ποιήματα του Celan θέλουν νά πούν τόν ακρότατο τρόπο μέ την αποσιώπησή του· τό ίδιο τό περιεχόμενο αλήθειας τους λαμβάνει άρνητικό χαρακτήρα. Μιμούνται μιά γλώσσα πού βρίσκεται κάτω από την άνήμπορη όμιλία τών ανθρώπων, άκόμη και όλων τών οργανικών όντων: τή γλώσσα τών νεκρών πραγμάτων, της πέτρας και τών άστρων. Τά τελευταία ύπολείμματα οργανικής ζωής απομακρύνονται, και έρχεται νά βρεί τόν έαυτό του εκείνο πού έλεγε ό Benjamin για τόν Baudelaire, ότι είναι μιά ποίηση χωρίς αύρα. Ή ακρότατη διακριτικότητα μέ την όποία εργάζεται ό ριζοσπαστισμός του Celan αυξάνει τή δύναμή του. Ή γλώσσα τών μή ζωντανών είναι ή τελευταία παρηγοριά για τόν θάνατο πού έχασε κάθε νόημα. Ή μετάβαση στό άνόργανο δέν ανιχνεύεται μόνο στά μοτίβα τών ποιημάτων του, αλλά και μέσα στά έρμητικά μορφώματα, στά όποια μπορεί κανείς νά αναπλάσει την τροχιά από τόν τρόπο στη σιωπή. Κατά σχετική αναλογία μέ τόν τρόπο θεώρησης της έξπρεσιονιστικής ζωγραφικής από τόν Kafka, ό Celan μεταφράζει σέ γλωσσικά φαινόμενα τή μή παραστατική απόδοση τών τοπίων, πού τείνει νά τά έξομοιώσει μέ την άνόργανη ύλη.

Καθώς αυτό πού ύπογράφει ως ρεαλιστική τέχνη εμφανίζεται ως τέχνη, εισάγει νόημα στην πραγματικότητα, την όποια αυτή ή τέχνη φιλοδοξεϊ νά απεικονίσει νηφάλια, χωρίς ψευδαισθήσεις. Ένόψει της πραγματικότητας αυτή ή αξίωση έχει έξαρχής ιδεολογικό χαρα-

κτήρα. Ὅτι ὁ ρεαλισμός εἶναι κάτι ἀδύνατο μπορεῖ κανεὶς νά τό συμπεράνει ὄχι μόνο ἐνδοαισθητικά, ἀλλά καί ἀπό τόν ἱστορικό συσχετισμό μεταξύ τῆς τέχνης καί τῆς πραγματικότητας.

Ἡ πρωτοκαθεδρία τοῦ ἀντικειμένου καί ὁ αἰσθητικός ρεαλισμός βρίσκονται μεταξύ τους σχεδόν σέ μιά ἀντιφατική σχέση ἀμοιβαίου ἀποκλεισμοῦ, καί μάλιστα σύμφωνα μέ ρεαλιστικά κριτήρια: ὁ Beckett εἶναι πιό ρεαλιστής ἀπό τοὺς ἐκπροσώπους τοῦ σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ, πού μέ τή βασική τους ἀρχή παραχαράσσουν τήν πραγματικότητα. Ἄν τήν ἔπαιρναν μέ τήν πρέπουσα σοβαρότητα, θά ἔφθαναν πολύ κοντά σέ αὐτό πού καταδικάζει ὁ Lukács, γιά τόν ὁποῖο ἀναφέρεται ὅτι τίς μέρες τῆς κράτησής του στή Ρουμανία εἶπε πῶς τώρα ξέρεи ὅτι ὁ Kafka ὡς συγγραφέας εἶναι ρεαλιστής.

Ἡ πρωτοκαθεδρία τοῦ ἀντικειμένου δέν πρέπει νά συγχέεται μέ προσπάθειες ὥστε νά ἀποκοπεῖ ἡ τέχνη ἀπό τίς ὑποκειμενικές της διαμεσολαβήσεις καί νά ἐμποτισθεῖ ἀπό ἔξω μέ ἀντικειμενικότητα. Ἡ τέχνη εἶναι ἓνα πεδίο δοκιμῆς γιά τήν ἀπαγόρευση τῆς θετικῆς ἄρνησης: ὅτι ἡ ἄρνηση τοῦ ἀρνητικοῦ δέν εἶναι κάτι θετικό,^{124α} δέν εἶναι συμφιλίωση μέ ἓνα ἀντικείμενο πού εἶναι καί αὐτό ἀσυμφιλίωτο μέσα του.

Ἡ ἰδέα ὅτι τό σύνολο τῶν ἀπαγορεύσεων ἐμπεριέχει ἓναν Κανόνα τοῦ ὀρθοῦ φαίνεται ἀσυμβίβαστη μέ τή φιλοσοφική κριτική τῆς ἀντίληψης ὅτι ἡ ἔννοια «ἄρνηση τῆς ἄρνησης» ἰσοδυναμεῖ μέ κάτι θετικό,¹²⁵ ἀλλά στή φιλοσοφική θεωρία, καί στήν κοινωνική πρακτική πού ἡ ἴδια καλύπτει, αὐτή ἡ ἔννοια ὑπονομεύει τήν ἀρνητική ἐργασία τῆς διάνοιας. Στό ἰδεαλιστικό σχῆμα τῆς διαλεκτικῆς περιορίζεται ἔτσι ἡ δύναμη τῆς ἀντίθεσης· αὐτή ἡ κριτική τῆς ἀντίθεσης ἀποβλέπει στή νομιμοποίηση τῆς θέσης σέ ἀνώτερο ἐπίπεδο. Ἀπό αὐτή τή σκοπιά ἡ διαφορά μεταξύ τῆς τέχνης καί τῆς θεωρίας δέν εἶναι ἀπόλυτη. Ὅταν οἱ ἀλλεργικές ὑπερευαισθησίες, οἱ τοποτηρητές τῆς ἄρνησης στό πεδίο τῆς αἰσθητικῆς, ἀνάγονται σέ θετικούς κανόνες, αὐτοὶ γίνονται ἄκαμπτοι καί ἀρκετά ἀφηρημένοι σέ σχέση μέ τό καθορισμένο ἔργο τέχνης καί τήν καλλιτεχνική ἐμπειρία καί ὑποτάσσουν τά ἐπιμέρους στοιχεῖα τοῦ ἔργου τέχνης σέ βάρος τῆς ἀλληλεξάρτησής τους. Ὅταν τά πρωτοπόρα καλλιτε-

χνικά μέσα κανονικοποιούνται, είναι εύκολο νά λάβουν παλινορθωτικό χαρακτήρα καί νά συνδεθοῦν μέ δομικά στοιχεῖα πού οἱ ἴδιες ὑπερευαισθησίες, οἱ ὁποῖες ἔχουν γίνει θετικοί κανόνες, ἀποστρέφονται. Ἄν στήν τέχνη τά πάντα ἐξαρτῶνται ἀπό τίς ἀποχρώσεις, αὐτό ἰσχύει καί γιά τίς λεπτές διαφορές μεταξύ ἀπαγόρευσης καί ἐντολῆς. Μποροῦμε νά ὑποθέσουμε ὅτι ὁ θεωρητικός ἰδεαλισμός, πού ὁδήγησε στήν ἐγγελιανή διδασκαλία περί θετικῆς ἄρνησης, δανείσθηκε τήν ἰδέα τῆς ἀπόλυτης ταυτότητας ἀπό τά ἔργα τέχνης. Καί πράγματι τά ἔργα τέχνης, σύμφωνα μέ τήν ἀρχή τῆς οἰκονομίας τους καί ὡς κατασκευασμένα, μποροῦν νά ἔχουν πολύ μεγαλύτερη ἐσωτερική συνοχή, νά εἶναι πιό θετικά ὑπό τή λογική ἐννοια ἀπότι ἡ θεωρία, πού ἀναφέρεται ἄμεσα στήν πραγματικότητα. Μόνο στήν παραπέρα πορεία τοῦ στοχασμοῦ ἡ ἀρχή τῆς ταυτότητας ἀποδεικνύεται καί στό ἔργο τέχνης ἀπατηλή, καθόσον τό ἄλλο εἶναι συστατικό στοιχεῖο τῆς αὐτονομίας τοῦ ἔργου· ἔτσι λοιπόν δέν γνωρίζουν οὔτε τά ἔργα τέχνης μιά θετική ἄρνηση.

Πρωτοκαθεδρία τοῦ ἀντικειμένου στό αἰσθητικό μόρφωμα σημαίνει τήν πρωτοκαθεδρία τοῦ ἴδιου τοῦ πράγματος, τοῦ ἔργου τέχνης, τόσο ἐναντι τοῦ παραγωγοῦ ὅσο καί ἐναντι τοῦ προσλαμβανόντος. «Ζωγραφίζω μιά εἰκόνα, ὄχι τήν καρέκλα», ἔλεγε ὁ Schönberg. Αὕτη ἡ ἐσωτερική πρωτοκαθεδρία διαμεσολαβεῖ μέσα στό ἔργο τήν ἐξωτερική, τήν πρωτοκαθεδρία τοῦ ἀντικειμένου, ἡ ὁποία, ἂν ἦταν ἀδιαμεσολάβητη, ὡς ἀπεικόνιση τῶν ἐκάστοτε ἀντικειμένων τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου, θά παρέκαμπτε τόν διπλό χαρακτήρα τῆς τέχνης. Μέσα στό ἔργο τέχνης ἀποκτᾶ καί ἡ ἐννοια τῆς θετικῆς ἄρνησης διαφορετικό νόημα ἀπό ἐκεῖνο πού ἔχει ἔξω: στό πεδίο τῆς αἰσθητικῆς μπορεῖ νά γίνει λόγος γιά μιά τέτοια θετικότητα μόνο καθόσον ὁ Κανόνας τῶν ἱστορικά ἀναγκαίων ἀπαγορεύσεων ὑπηρετεῖ τήν πρωτοκαθεδρία τοῦ ἀντικειμένου ὑπό τήν ἐννοια τῆς ἐσωτερικῆς συνοχῆς τοῦ ἔργου.

Τά ἔργα τέχνης παρουσιάζουν τίς ἀντιφάσεις ὡς ὅλον, τήν ἀνταγωνιστική κατάσταση ὡς ὁλότητα. Μόνο μέσω τῆς ὁλότητος τῶν ἀντιφάσεων, ὄχι μεροληπτώντας ἄμεσα ὑπέρ τῆς μιᾶς πλευρᾶς, εἶναι ἱκανά νά ξεπεράσουν τίς ἀνταγωνιστικές συνθῆκες μέσω τῆς ἐκφρασης. Οἱ ἀντικειμενικές ἀντιφάσεις διαυλακώνουν τό ὑποκεί-

μενο· δέν τίς θέτει τό ἴδιο, δέν παράγονται ἀπό τή συνείδησή του. Αὕτη εἶναι ἡ ἀληθινή πρωτοκαθεδρία τοῦ ἀντικειμένου στήν ἐσωτερική σύνθεση τῶν ἔργων τέχνης. Τό ὑποκείμενο μπορεῖ νά σβήσῃ γόνιμα μέσα στό αἰσθητικό ἀντικείμενο μόνον ἐπειδὴ διαμεσολαβεῖται ἀπό τό ἀντικείμενο καί ταυτόχρονα εἶναι ἄμεσα τό πάσχον ὑποκείμενο τῆς ἔκφρασης. Οἱ ἀνταγωνισμοί ἀρθρώνονται τεχνικά: στήν ἐσωτερική σύνθεση τοῦ ἔργου, πού μπορεῖ νά ἐρμηνευθεῖ ὡς ἀντιπροσωπεύουσα τίς σχέσεις ἑντάσης τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου. Οἱ ἐντάσεις δέν ἀπεικονίζονται, ἀλλά σχηματίζουν τή δομή τοῦ ἔργου· μόνον αὐτό συνιστᾷ τήν ἔννοια τῆς μορφῆς στήν τέχνη.

Ἀκόμη καί στή θρυλική καλύτερη κοινωνία τοῦ μέλλοντος ἡ τέχνη δέν θά ἔπρεπε νά σβήσῃ ἀπό τή μνήμη τή συσσωρευμένη φρίκη τοῦ παρελθόντος· μιά τέτοια ἀπάρνηση θά ἐκμηδένιζε τή μορφή της.

Θεωρίες γιά τήν προέλευση τῆς τέχνης

Παράρτημα

Οἱ προσπάθειες θεμελίωσης τῆς αἰσθητικῆς πάνω σέ θεωρίες γιά τήν προέλευση τῆς τέχνης, τήν ὁποία ταυτίζουν μέ τήν οὐσία της, εἶναι κατ' ἀνάγκη ἀπογοητευτικές.¹²⁶ Ὄταν ἡ ἔννοια τῆς προέλευσης τοποθετεῖται πέρα ἀπό τήν ἱστορία, τό ζήτημα τῆς προέλευσης διαχέεται μέσα σέ προβλήματα ὄντολογικοῦ τύπου, πολύ μακριά ἀπό τή στέρεη βάση ἀντικειμενικῶν περιστατικῶν μέ τήν ὁποία συνδέεται συνειρμικά ὁ ὅρος γοήτρου «προέλευση»· ἐπιπλέον ὁ λόγος περί προέλευσης, ὅταν εἶναι ἐκτός χρόνου, παραβιάζει τήν ἀπλή σημασία τῆς λέξης, πού σύμφωνα μέ τοὺς φιλοσόφους τῆς προέλευσης εἶναι παροῦσα σέ αὐτόν τόν ὅρο. Ὑπάρχει ὅμως καί ἡ προσπάθεια ἱστορικῆς ἀναγωγῆς τῆς τέχνης στίς προϊστορικές ἢ πρωτοϊστορικές της πηγές, ἀλλά αὐτή ἡ προσέγγιση ἀπαγορεύεται ἀπό τόν χαρακτήρα τῆς τέχνης ὡς προϊόντος ἑνός γίγνεσθαι. Οἱ πιό παλαιές μαρτυρίες τῆς τέχνης πού σώζονται δέν εἶναι οἱ πιό αὐθεντικές οὔτε καθορίζουν τόν κύκλο της οὔτε φανερώνουν μέ τόν πιό σαφεῖ τρόπο τί εἶναι ἡ τέχνη· μᾶλλον θολώνουν παρά φωτίζουν τήν οὐσία τῆς τέχνης. Ὑλική σημασία ἔχει ὅτι ἡ πιό παλαιά σωζόμενη τέχνη, τά εἰκαστικά χαράγματα τῶν σπηλαίων, ἀνήκει ἐξολοκλήρου στήν ὀπτική περιοχή. Δέν γνωρίζουμε τίποτε ἢ ἴσως πολύ λίγα γιά τή μουσική καί τήν ποίηση τῆς ἴδιας περιόδου· δέν ὑπάρχουν ἐνδείξεις γιά στοιχεῖα πού θά μπορούσαν νά διαφέρουν ποιοτικά ἀπό τά εἰκαστικά εὐρήματα τῆς προϊστορίας. Ὁ Β. Croce εἶναι μᾶλλον ὁ πρῶτος ἀπό τοὺς αἰσθητικούς πού, κινούμενος στό πνεῦμα τοῦ Hegel, ἀπέδωσε αἰσθητική βαρύτητα στό ζήτημα τῆς ἱστορικῆς προέλευσης τῆς τέχνης: «Ἐπειδή αὐτή ἡ “πνευματική” δραστηριότητα εἶναι ἀντικείμενό της [τῆς ἱστορίας], μπορούμε νά

διαπιστώσουμε σέ αυτή πόσο παράλογο είναι νά θέτει κανείς τό ζήτημα τῆς προέλευσης τῆς τέχνης... Ἄν ἡ ἔκφραση εἶναι μιὰ μορφή τῆς συνείδησης, πῶς μπορεῖ κανείς νά ἀναζητεῖ τήν ἱστορική προέλευση ἑνός πράγματος πού δέν εἶναι προϊόν τῆς φύσης καί προϋποτίθεται ἀπό τήν ἀνθρώπινη ἱστορία; Πῶς μπορεῖ κανείς νά δείξει τήν ἱστορική γένεση ἑνός πράγματος πού εἶναι μιὰ κατηγορία δυνάμει τῆς ὁποίας κατανοοῦμε κάθε γένεση καί κάθε ἱστορικό γεγονός;»¹²⁷ Ἀλλά ὅσο σωστή καί ἂν φαίνεται ἡ πρόθεση τοῦ Croce, νά μή συγχέεται ἡ παλαιότατη μορφή ἑνός πράγματος μέ τήν ἔννοια τοῦ ἴδιου τοῦ πράγματος, τό ὁποῖο μόνον ἀναπτυσσόμενο γίνεται αὐτό πού εἶναι, ἡ ἐπιχειρηματολογία του εἶναι ἐντούτοις προβληματική. Ταυτιζόμενη χωρίς περιστροφές μέ τήν ἔκφραση, ἡ ὁποία «προϋποτίθεται ἀπό τήν ἱστορία», ἡ τέχνη γίνεται γι' αὐτόν πάλι τό τελευταῖο πού θά μπορούσε νά εἶναι γιά τή φιλοσοφία τῆς ἱστορίας, μιὰ «κατηγορία», μιὰ ἀμετάβλητη μορφή τῆς συνείδησης, τυπικά στατική, ἀκόμη καί ἂν ὁ Croce τήν ἐμφανίζει ὡς καθαρή δραστηριότητα ἢ ὡς αὐθορμητισμό. Ὁ ἰδεαλισμός του καί οἱ σύνδεσμοι τῆς αἰσθητικῆς του μέ τή φιλοσοφία τοῦ Bergson δέν τοῦ ἐπιτρέπουν νά δεῖ καθαρά τή συστατική σχέση τῆς τέχνης μέ αὐτό πού ἡ ἴδια δέν εἶναι, μέ ὅ,τι δέν συνιστᾷ καθαρό αὐθορμητισμό τοῦ ὑποκειμένου· αὐτό βλάπτει αἰσθητά τήν κριτική πού ἀσχεῖ στό ζήτημα τῆς προέλευσης. Πάντως οἱ πολυσχιδεῖς ἐμπειρικές ἔρευνες πού ἐπιχειρήθηκαν ἀπό τότε γύρω ἀπό αὐτό τό ζήτημα δέν ἐπιβάλλουν τήν ἀναθεώρηση τῆς ἐτυμολογίας τοῦ Croce. Θά ἦταν πολύ εὐκόλο νά ἐπιρρίψει κανείς τήν εὐθύνη γι' αὐτό στόν προελαύνοντα θετικισμό, ὁ ὁποῖος, φοβούμενος τήν ἀναίρεση μέσω τοῦ πρώτου τυχόντος δεδομένου, δέν τολμᾷ πιά νά κατασκευάσει μιὰ ὁμόφωνη θεωρία καί συγκεντρώνει δεδομένα γιά νά ἀποδείξει ὅτι μιὰ καλά θεμελιωμένη ἐπιστήμη δέν συμβιβάζεται μέ θεωρίες μεγάλων διαστάσεων. Ἰδιαίτερα ἡ ἐθνολογία, ἡ ὁποία σύμφωνα μέ τόν ἰσχύοντα καταμερισμό τῆς ἐργασίας, ἔχει ἀναλάβει τήν ἐρμηνεία τῶν προϊστορικῶν εὐρημάτων, εἶναι τρομοκρατημένη ἀπό τήν τάση πού ἀνάγεται στόν Frobenius, γιά ὅλα τά ἀρχαῖκα αἰνίγματα νά βρῖσκει θρησκευτικές ἐξηγήσεις, ἀκόμη καί ὅταν τά εὐρήματα ἀντιστέκονται σέ μιὰ τέτοια συνοπτική διαδικασία. Παραταῦτα ἡ ἀποσιώπηση τοῦ ζητήματος τῆς προέλευσης ἀπό τόν ἐπιστημονισμό, ἡ ὁποία ἀντιστοιχεῖ στή φιλοσοφική κριτική τοῦ ἴδιου ζητήματος, δέν μαρτυρεῖ

μόνο την αδυναμία της επιστήμης και την τρομοκρατία των θετικιστικών ταμπού. Χαρακτηριστικός είναι ο πλουραλισμός των ερμηνειών, από τις οποίες δεν μπορεί να παραιτηθεί ούτε η νηφάλια και σκεπτικιστική επιστήμη, όπως βλέπουμε στο *Man and His Work* του Melville J. Herskovits.¹²⁸ Αν η σημερινή επιστήμη αρνείται να δώσει μία μονιστική απάντηση στα ερωτήματα από που προέρχεται ή τέχνη, τί ήταν αρχικά και τί απέμεινε από τότε, αυτό περικλείει ένα στοιχείο αλήθειας. Η τέχνη ως ένότητα σηματοδοτεί ένα νεώτερο στάδιο εξέλιξης. Μπορεί να αμφιβάλλει κανείς αν αυτή η ένοποίηση δικαιολογείται από το ίδιο το αντικείμενο και δεν είναι απλώς μία έννοιολογική κατασκευή. Η επιτήδευση που χαρακτηρίζει τον προσφιλή μεταξύ των Γερμανών φιλολόγων όρο *Sprachkunstwerk* [γλωσσικό έργο τέχνης], με τον όποιο, μέσω της γλώσσας, η ποίηση χωρίς πολλές διατυπώσεις κατατάσσεται στην τέχνη, κάνει αυτή τη διαδικασία ένοποίησης ύποπτη, αν και είναι αναμφισβήτητο ότι στην πορεία του διαφωτισμού η τέχνη έχει ένοποιηθεί. Οί πανάρχαιες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις είναι τόσο διάχυτες, που θά ήταν δύσκολο και άσκοπο να κρίνει κανείς τί είναι τέχνη και τί δεν είναι. Άλλά και αργότερα η τέχνη αντιστεκόταν στη διαδικασία ένοποίησής της. Αυτό δεν είναι αδιάφορο για την ίδια της την έννοια. Τα φαινόμενα που σβήνουν μέσα στο θαμπόφωτο του προϊστορικού κόσμου δεν είναι άοριστα μόνο λόγω της μεγάλης απόστασης, αλλά και επειδή διατηρούν κάτι από εκείνη την άοριστία που δεν αρμόζει στην έννοια, εκείνη την ασάφεια που συνεχώς απειλεί να εξαφανίσει ή προϋούσα ένοποίηση. Δεν είναι ίσως ασήμαντο ότι οί πανάρχαιες ζωγραφιές των σπηλαίων, οί οποίες συχνά χαρακτηρίζονται νατουραλιστικές, είναι πολύ πιστές ακριβώς επειδή παριστάνουν κινούμενα πράγματα, σαν να ήθελαν ήδη αυτό που τελικά ζητούσε ο Valéry, να μιμηθούν ακριβώς τό ακαθόριστο, τό μή από των απλών πραγμάτων.¹²⁹ Σέ αυτή την περίπτωση δεν θά επρόκειτο για μίμηση, για μία νατουραλιστική παρόρμηση, αλλά εξ αρχής για μία ένσταση κατά της εκπραγμάτισης. Η πολυσημία δεν πρέπει να φορτώνεται όπωσδήποτε ή μόνο στον περιορισμένο χαρακτήρα της γνωστικής διαδικασίας, αλλά είναι μέρος της ίδιας της προϊστορίας. Η μονοσήμαντη σαφήνεια υπάρχει μόνον αφότου αναδύθηκε ή υποκειμενικότητα.

Τό λεγόμενο πρόβλημα της προέλευσης άντηχει στή διαμάχη γύ-

ρω από τό ἐρώτημα ἂν οἱ νατουραλιστικές ἀπεικονίσεις εἶναι παλαιότερες ἢ νεώτερες ἀπό τίς συμβολικές-γεωμετρικές μορφές. Πίσω ἀπό αὐτό τό ζήτημα κρύβεται σιωπηρά ἡ ἐλπίδα ὅτι ἀνάλογα μέ τήν ἀπάντηση θά μπορέσουμε νά ἀποφανθοῦμε γιά τήν πρωταρχική οὐσία τῆς τέχνης. Αὐτή ἡ ἐλπίδα εἶναι μᾶλλον ἀπατηλή. Ὁ Arnold Hauser ἀρχίζει τήν *Κοινωνική ἱστορία τῆς τέχνης καί τῆς λογοτεχνίας* μέ τή θέση ὅτι στήν παλαιολιθική ἐποχή ὁ νατουραλισμός ἦταν παλαιότερος: «Τά μνημεῖα... παραπέμπουν ξεκάθαρα... στήν προτεραιότητα τοῦ νατουραλισμοῦ καί ἔτσι εἶναι ὅλο καί πιό δύσκολο νά ὑποστηριχθεῖ τό δόγμα γιά τήν προήγηση τῆς τέχνης πού τηρεῖ ἀπόσταση ἀπό τή φύση καί στυλιζάει τήν πραγματικότητα». ¹³⁰ Εἶναι φανερό ἡ κριτική αἶχμή κατά τοῦ νεορομαντικοῦ δόγματος γιά τή θρησκευτική προέλευση τῆς τέχνης. Καί ὅμως ὁ σημαντικός ιστορικός δέν ἀργεῖ νά περιορίσει τήν ἰσχὺ τῆς νατουραλιστικῆς θέσης. Τίς δύο βασικές θέσεις, πού συνήθως ἀποτελοῦν τοὺς πόλους σύγκρουσης καί τίς ὁποῖες χρησιμοποιεῖ καί ὁ ἴδιος, τίς ἐπικρίνει ὡς ἀναχρονιστικές: «Ὁ δυῖσμός τοῦ ὁρατοῦ καί τοῦ ἀόρατου, τοῦ ἰδωμένου καί τοῦ γνωστοῦ παραμένει γι' αὐτή [τήν παλαιολιθική ζωγραφική] ἐντελῶς ξένος». ¹³¹ Ὁ Hauser βλέπει καθαρά τό στοιχεῖο τοῦ ἀδιαχώριστου στήν ἀρχαϊκὴ τέχνη, ἀκόμη καί τό ἀδιαχώριστο τῆς σφαίρας τῆς φαινομενικότητας ἀπὸ ἐκείνη τῆς πραγματικότητας. ¹³² Στήν χρονικὴ προτεραιότητα τοῦ νατουραλισμοῦ ἐμμένει χάρις σέ μιά θεωρία τῆς μαγείας πού διδάσκει τήν «ἀμοιβαία ἐξάρτηση τῶν ὁμοίων». ¹³³ Ὁμοιότητα σημαίνει γι' αὐτόν τή σχέση μεταξύ πρωτοτύπου καί ὁμοιώματος, τήν ἀπεικόνιση, καί αὐτὴ ἀσχεῖ τήν πρακτικὴ μαγεία. Στὴν συνέχεια ὁ Hauser ξεχωρίζει καθαρά τὴ μαγεία ἀπὸ τὴ θρησκεία· ἡ πρώτη χρησιμεύει στήν ἄμεση ἐξασφάλιση τῶν τροφίμων. Μιά τέτοια σαφὴς διάκριση δύσκολα συμβιβάζεται ἀσφαλῶς μέ τό θεώρημα τοῦ ἀδιαχώριστου πού ἦταν ἡ πρωταρχικὴ κατάσταση, ἀλλὰ τοῦ ἐπιτρέπει νά τοποθετήσῃ στίς ἀπαρχές τό φαινόμενο τῆς ἀπεικόνισης, μολονότι ἄλλοι ἐρευνητές, ὅπως ὁ Erik Holm, ἀμφισβητοῦν τὴν ὑπόθεση γιά τὴν ὠφελιμιστικὴ-μαγικὴ λειτουργία τοῦ ὁμοιώματος. ¹³⁴ Ὁ Hauser ὅμως ὑποστηρίζει: «Ὁ κυνηγὸς καί ζωγράφος τῆς παλαιολιθικῆς ἐποχῆς σκεφτόταν ὅτι μέ τὴν εἰκόνα κατέχει τό ἴδιο τό πράγμα, ὅτι μέ τὴν ἀπεικόνιση ἀποκτᾷ ἐξουσία πάνω στό ἀπεικονιζόμενο». ¹³⁵ Αὐτὴ τὴν ἀντίληψη πρέπει νά συμμεριζόταν, μέ σχετικὴ ἐπιφύλαξη, καί ὁ Resch, ¹³⁶ ἐνῶ

ὁ Katesa Schlosser θεωρεῖ ὡς πιό ἐμφανές χαρακτηριστικό τῶν παλαιολιθικῶν εἰκόνων τήν ἀπόκλιση ἀπό τό φυσικό πρότυπο, τήν ὁποία ὁμως δέν ἀποδίδει σέ ἕναν «ἀρχαϊκό ὀρθολογισμό», ἀλλά μᾶλλον τήν ἐρμηνεύει ὅπως ὁ Lorenz καί ὁ Gehlen¹³⁷ ὡς μορφή ἔκφρασης ἑνός βιολογικοῦ ὀρθοῦ λόγου. Προφανῶς ἡ θέση τοῦ μαγικοῦ ὠφελιμισμοῦ καί νατουραλισμοῦ ὅσον ἀφορᾷ τό ὑλικό δέν ἀντέχει περισσότερο ἀπό τή θρησκευτικο-φιλοσοφική ἀντίληψη τοῦ Holm, ὁ ὁποῖος μέ τή ρητή χρήση τῆς ἔννοιας τοῦ συμβολισμοῦ τοποθετεῖ ἤδη στό παλαιότερο στάδιο τόν προαναφερόμενο δυϊσμό, τόν ὁποῖο ὁ Hauser ἀποδίδει σέ μιᾷ μεταγενέστερη περίοδο, τή νεολιθική ἐποχή. Ὁ δυϊσμός δέν χρησιμεύει, σύμφωνα μέ τόν Holm, μόνο στήν ἐνιαία ὁργάνωση τῆς τέχνης, ἀλλά ἀντιπροσωπεύει καί τή δομή μιᾶς διαρθρωμένης καί κατά συνέπεια ἱεραρχικῆς κοινωνίας μέ σχηματισμένους θεσμούς, στήν ὁποία παράγονται ἀγαθά. Κατά τήν ἴδια περίοδο ἔχουν ἀναπτυχθεῖ τύποι λατρείας καί ἕνα σύνολο μορφολογικῶν κανόνων καί ἔτσι ἡ τέχνη ἔχει διασπασθεῖ σέ μιᾷ ἱερῇ καί μιᾷ βέβηλη σφαίρα, τή γλυπτική εἰδώλων καί τή διακοσμητική κεραμική. Παράλληλα μέ τήν κατασκευή τῆς κυρίως ἀνιμιστικῆς φάσης ὑπάρχει ἐκείνη τοῦ προανιμισμοῦ ἢ, ὅπως προτιμᾷ νά λέει σήμερα ἡ ἐπιστήμη, «τῆς μή αἰσθητήριας κοσμοθεώρησης», πού χαρακτηρίζεται ἀπό τό «ὁμοούσιο ὅλων τῶν ἔμβιων ὄντων». Ἀλλά μιᾷ τέτοια κατασκευῇ δέν μπορεῖ νά συλλάβει τέτοια πανάρχαια φαινόμενα: μιᾷ ἔννοια ὅπως τό ὁμοούσιο, ἡ ἐνότητα τῆς οὐσίας, προϋποθέτει ἤδη γι' αὐτή τήν πανάρχαια φάση μιᾷ διάσπαση μεταξύ μορφῆς καί ὕλης ἢ τουλάχιστον ταλαντεύεται ἀνάμεσα στίς δύο παραδοχές, τῆς διάσπασης καί τῆς ἐνότητας. Γι' αὐτό εὐθύνεται ἴσως ἡ ἔννοια τῆς ἐνότητας. Ἡ σημερινή χρήση της κάνει τά πάντα δυσδιάκριτα, ἀκόμη καί τή σχέση μεταξύ τοῦ ἑνός καί τῶν πολλῶν. Στήν πραγματικότητα ἡ ἐνότητα εἶναι νοητή μόνον ὡς ἐνότητα τῶν πολλῶν, ὅπως ἀποφαίνεται γιά πρώτη φορά ἡ φιλοσοφία στόν πλατωνικό διάλογο *Παρμενίδης*. Τό ἀδιαχώριστο προϊστορικῆς ἐποχῆς δέν εἶναι μιᾷ τέτοια ἐνότητα, ἀλλά βρίσκεται ἐντεῦθεν τῆς διχοτόμησης, στήν ὁποία καί μόνο ἔχει νόημα ἡ ἐνότητα ὡς ἀντιθετικό στοιχεῖο. Μελέτες ὅπως ἡ «Maske und Ahnenfigur» τοῦ Krause σκοντάφτουν πάνω σέ αὐτόν τόν προβληματισμό. Σύμφωνα μέ αὐτόν, στίς πανάρχαιες, μή ἀνιμιστικές ἀντιλήψεις «ἡ μορφή συνδέεται μέ τήν ὕλη, εἶναι ἀναπόσπαστη ἀπό αὐτή.

Μιά αλλαγή της ούσιας είναι δυνατή μόνο με την αλλαγή της ὕλης και της μορφῆς, με την πλήρη μεταμόρφωση τοῦ σώματος. Αυτό ἐξηγεῖ τὴν ἄμεση μεταβολή της μιᾶς ούσιας στήν ἄλλη». ¹³⁸ Ἐπικρίνοντας τὴ συνήθη ἔννοια τοῦ συμβόλου, ὁ Krause ὑποστηρίζει τὴν ἀσφαλῶς ὀρθή ἄποψη ὅτι στίς τελετές με χρήση μάσκας ἡ μεταμόρφωση δέν εἶναι συμβολική, ἀλλὰ μιὰ «διαμορφωτική μαγεία», ¹³⁹ χρησιμοποιώντας ἕναν ὅρο τῆς ἐξελικτικῆς ψυχολογίας τοῦ Heinz Werner. Γιά τόν Ἰνδιάνο ἡ μάσκα δέν εἶναι ὁ δαίμονας πού ἡ δύναμή του μεταβιβάζεται στόν φορέα της: ὁ ἴδιος ὁ φορέας γίνεται ἀληθινός δαίμονας καί ὁ ἑαυτός του ἐξαλείφεται. ¹⁴⁰ Αυτό εἶναι ἀμφισβητήσιμο: γιά κάθε μέλος τῆς φυλῆς, ὅπως καί γιά τόν μασκοφόρο, εἶναι ἀπολύτως προφανές ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα στό ἴδιο τοῦ τό πρόσωπο καί τὴ μάσκα καί κατά συνέπεια ἡ διαφορὰ, πού σύμφωνα με τὴ νεορομαντική κατασκευή δέν εἶναι αἰσθητή. Ὅπως ἀκριβῶς τό πρόσωπο καί ἡ μάσκα δέν εἶναι ἕνα καί τό αὐτό, ἔτσι καί ὁ μασκοφόρος δέν μπορεῖ νά ἐκληφθεῖ ὡς ἀληθινός δαίμονας. Σέ αὐτό τό φαινόμενο ἐνυπάρχει τό στοιχεῖο τῆς ἀπόκρυψης, σέ ἀντίθεση πρὸς τόν ἰσχυρισμό τοῦ Krause: οὔτε ἡ συχνά ἐντελῶς στυλιζαρισμένη μορφή οὔτε ἡ μερική κάλυψη τῶν μασκοφόρων κλονίζουν τὴν ἐκάστοτε ἀντίληψη «ὅτι ἡ μάσκα μετέβαλε τὴν οὐσία τοῦ φορέα της». ¹⁴¹ Ἐνυπάρχει ἀσφαλῶς καί μιὰ δόση πίστεως στήν πραγματική μεταμόρφωση, ὅπως στά παιδιά πού στό παιγνίδι τους δέν κάνουν σαφῆ διάκριση ἀνάμεσα στόν ἑαυτό τους καί τόν ρόλο πού παίζουν, ἀλλὰ κάθε στιγμή μποροῦν νά ἐπανέλθουν στήν πραγματικότητα. Ἡ ἔκφραση δέν εἶναι ἐπίσης κάτι πρωτογενές, ἀλλὰ ἀποτέλεσμα μιᾶς ἐξέλιξης. Μᾶλλον ἔχει προέλθει ἀπό τόν ἀνιμισμὸ. Ὅταν τό μέλος μιᾶς πατριᾶς μιμεῖται τό ζῶο-τοτέμ ἢ μιὰ θεότητα πού προκαλεῖ φόβο, ὅταν μεταμορφώνεται σέ αὐτὴ τὴ θεότητα, ἀναπτύσσεται τό στοιχεῖο τῆς ἔκφρασης, κάτι διαφορετικό ἀπὸ ἐκεῖνο πού εἶναι κατά τὰ ἄλλα τό ἄτομο. Ἐνῶ ἡ ἔκφραση φαίνεται πὺς εἶναι ἕνα ὑποκειμενικὸ στοιχεῖο, ἐνυπάρχει σέ αὐτὴ, καθὼς συνιστᾷ ἕνα εἶδος αὐτοαπεμπόλησης, καί τό μή ἐγώ, ἀσφαλῶς ἡ συλλογικότητα. Καθὼς τό ὑποκείμενο πού συνειδητοποιεῖ τὴν ἔκφραση ἐπιζητεῖ τὴν κύρωσή της, ἡ ἔκφραση μαρτυρεῖ ἤδη ἕνα ρήγμα. Μόνο με τὴν ἐμπέδωση τῆς αὐτοσυνειδήσεως τοῦ ὑποκειμένου αὐτονομεῖται ἡ ἔκφραση, δηλαδή γίνεται ἡ ἔκφραση ἑνὸς ὑποκειμένου με αὐτοσυνείδηση, ἀλλὰ διατηρεῖ τὴ χειρονομία τῆς ὑπόδυσης ἑνὸς ρό-

λου. Ἡ ἀπεικόνιση θά μπορούσε νά ἐρμηνευθεῖ ὡς ἐκπραγμάτιση αὐτῆς τῆς συμπεριφορᾶς, ὡς ἐχθρική πρὸς ἐκείνη τὴν παρόρμηση πού εἶναι ἡ ἥδη ἀπὸ τῆς μεριάς της στοιχειωδῶς ἀντικειμενοποιημένη ἐκφραση. Μιά τέτοια ἐκπραγμάτιση ἔχει ταυτόχρονα, μέσω τοῦ ὁμοιώματος, μιὰ χειραφετησιακή λειτουργία: συμβάλλει στὴν ἀπελευθέρωση τῆς ἐκφρασης καθὼς τῇ θέτει στὴ διάθεση τοῦ ὑποκειμένου, τὸ ὁποῖο μπορεῖ πλέον νά τῇ χειρίζεται. Κάποτε ἦταν ἴσως καὶ οἱ ἄνθρωποι ἀνέκφραστοι ὅπως τὰ ζῶα, τὰ ὁποῖα δέν γελοῦν καὶ δέν κλαῖνε, ἐνῶ οἱ μορφές τους ἐκφράζουν ἀντικειμενικά κάτι χωρὶς νά τό νοιώθουν. Αὐτό μᾶς τό θυμίζουν οἱ μάσκες πού μοιάζουν μέ γορίλλες καὶ ἀργότερα τὰ ἔργα τέχνης. Ἡ ἐκφραση, τό τρόπον τινά φυσικό στοιχεῖο τῆς τέχνης, εἶναι, ὡς τέτοιο, ἥδη κάτι διαφορετικό ἀπὸ τὴν ἀπλή φύση. – Οἱ ἀρκετά ἑτερογενεῖς ἐρμηνεῖες τῶν προϊστορικῶν φαινομένων ὀφείλονται στὴν ἀντικειμενική πολυσημία τους. Ἀναχρονιστική εἶναι ἀκόμη καὶ ἡ παρατήρηση ὅτι στά προϊστορικά φαινόμενα τέχνης ὑπάρχουν ἑτερογενῆ στοιχεῖα, τό ἓνα μέσα στό ἄλλο. Ὁ χωρισμός καὶ ἡ ἐνότητα πρέπει μᾶλλον νά προῆλθαν μέ τὸν ἴδιο τρόπο ἀπὸ τὴν ἀνάγκη ἀπελευθέρωσης ἀπὸ τὸν μαγικό δεσμό τοῦ διάχυτου καὶ ταυτόχρονα μέ τὴν ἀνάπτυξη πρὸ σταθερῶν μορφῶν ὀργάνωσης τῆς κοινωνίας. Πειστικό εἶναι τό συνοπτικό συμπέρασμα τοῦ Herskovits, σύμφωνα μέ τό ὁποῖο οἱ ἐξελικτικές θεωρίες πού ἀνάγουν τὴν τέχνη σέ μιὰ πρωτογενῶς συμβολική ἢ ρεαλιστική «ἀρχὴ ἰσχύος» εἶναι ἀστήρικτες, ἂν λάβουμε ὑπόψη τὴν ἀντιφατική πολυμορφία τῶν φαινομένων τῆς προϊστορικῆς καὶ πρωτόγονης τέχνης. Ἡ ζωνερὴ ὑπογράμμιση τῆς ἀντίθεσης μεταξὺ τῆς πρωτόγονης συμβατικότητας –δηλαδή τοῦ στυλιζαρίσματος– καὶ τοῦ παλαιολιθικοῦ ρεαλισμοῦ ἀπομονώνει κάθε φορά μιὰ ὄψη τοῦ φαινομένου. Τόσο στοὺς πανάρχαιους χρόνους ὅσο καὶ στοὺς ἐπιζῶντες σήμερα πρωτόγονους λαούς εἶναι ἀδύνατον νά διακρίνει κανεὶς τὴ γενικὴ κυριαρχία τῆς μίας ἢ τῆς ἄλλης ἀρχῆς. Σύμφωνα μέ τὸν Herskovits, ἡ παλαιολιθικὴ γλυπτικὴ εἶναι συνήθως ἀκραῖα στυλιζαρισμένη, σέ ἀντίθεση πρὸς τίς ταυτόχρονες «ρεαλιστικές» ἀπεικονίσεις τῆς ζωγραφικῆς τῶν σπηλαίων, ὁ ρεαλισμός τῶν ὁποίων εἶναι μέ τὴ σειρά του ἀνακατεμένος μέ ἑτερογενῆ στοιχεῖα, λόγου χάρη σμικρύνσεις πού δέν μποροῦν νά ἐρμηνευθοῦν οὔτε ὑπὸ τὴν ἔννοια τῆς προοπτικῆς οὔτε ὡς συμβολικές. Τό ἴδιο περίπλοκη εἶναι σύμφωνα μέ τὸν Herskovits καὶ ἡ τέ-

χνη τῶν σημερινῶν πρωτόγονων, ὅπου οἱ πολύ στυλιζαρισμένες μορφές διόλου δέν ἐκτοπίζουν τά ρεαλιστικά στοιχεῖα, προπάντων στή γλυπτική. Οἱ στοχασμοί πάνω στίς πρωταρχές τῆς τέχνης θυμίζουν στήν αἰσθητική θεωρία μερικές δελεαστικές καί χαρακτηριστικές μεθόδους, ἀλλά ἀμέσως τῆς ἀφαιροῦν τό σταθερό στήριγμα πού νομίζει πώς βρῆκε ὁ σύγχρονος ἐρμηνευτής.

Δέν ἔχουν σωθεῖ δείγματα μιᾶς τέχνης παλαιότερης ἀπό τήν παλαιολιθική ἐποχή. Ἡ τέχνη ὅμως δέν ἀρχίζει μέ ἔργα, ἀδιάφορο ἂν εἶναι κυρίως μαγικά ἢ ἤδη αἰσθητικά. Ἡ ζωγραφική τῶν σπηλαίων εἶναι ἓνα στάδιο μιᾶς ἐξελικτικῆς διαδικασίας, ὅχι ὅπωςδῆποτε πολύ παλαιό. Πρὶν ἀπό τίς προϊστορικές εἰκόνες πρέπει νά ἐπικρατοῦσε ἡ μιμητική συμπεριφορά, ἡ αὐτοεξομοίωση μέ κάτι ἄλλο, ἡ ὁποία δέν συνέπιπτε ὅπωςδῆποτε μέ τήν προληπτική πίστη ὅτι ἔτσι ἐπενεργεῖ κανεῖς κατευθεῖαν σέ πράγματα. Ἄν δέν εἶχε προϋπάρξει μιᾶ μακρόχρονη περίοδος προετοιμασίας, ὅπου γινόταν διάκριση μεταξύ μίμησης καί μαγείας, τά χτυπητά χαρακτηριστικά μιᾶς αὐτόνομης ἐπεξεργασίας πού παρατηροῦνται στίς εἰκόνες τῶν σπηλαίων θά ἦταν ἀνεξήγητα. Ἀφότου ὅμως ἡ αἰσθητική συμπεριφορά, πρὶν ἀπό κάθε εἶδους ἀντικειμενοποίηση, ἀποχωρίσθηκε, ἔστω ἀκαθόριστα, ἀπό τίς μαγικές πρακτικές, ἔχει τά χαρακτηριστικά ἐνός ὑπολείμματος, σάν νά ἐπιζεῖ ἀκόμη ἡ συνήθεια τῆς μίμησης, πού ἀνάγεται στή βιολογική ὑπόσταση καί τώρα ἔχει χάσει τή λειτουργία της: ἓνα προανάκρουσμα τῆς θέσης ὅτι τό ἐποικοδόμημα μεταβάλλεται πιό ἀργά ἀπὸ τή βάση. Τά χαρακτηριστικά τῶν φαινομένων πού ξεπεράστηκαν ἀπὸ τή συνολική ἐξέλιξη εἶναι ἡ ὑποπτη ὑποθήκη πού βαραίνει τήν τέχνη ὅταν μένει πίσω καί ἐπαναστρέφεται. Ἀλλά ἡ αἰσθητική συμπεριφορά δέν εἶναι ἐντελῶς ὑποτυπώδης· συντηρεῖται μέσα στήν τέχνη καί εἶναι ἀπαραίτητη προϋπόθεσή της. Στήν ἴδια συγκεντρώνεται ὅ,τι ἀπὸ ἀμνημονεύτων χρόνων ἀποκόπτεται βίαια ἀπό τόν πολιτισμό καί ἀνέκαθεν καταπιέζεται, μαζί μέ τά βάσανα τῶν ἀνθρώπων ὑπὸ τήν πίεση τοῦ πολιτισμοῦ, τά ὁποῖα βρίσκουν ἀσφαλῶς τήν ἑκφρασή τους ἤδη στίς πρωτογενεῖς μορφές τῆς μίμησης. Αὐτό τό στοιχεῖο δέν πρέπει νά ἀπορρίπτεται ὡς ἀνορθολογικό. Ἡ τέχνη εἶναι διαποτισμένη ἀπὸ τήν ὀρθολογικότητα, ὅπως μαρτυροῦν καί τά πιό παλαιά σωζόμενα λείψανα. Ἡ πεισματική ἐμμονή τῆς αἰσθητικῆς συμπεριφορᾶς, πού ἀργότερα ἐξυμνήθηκε ἀπὸ τήν ιδεολογία

ὥς αἰώνια φυσική προδιάθεση γιά τό παιγνίδι, δείχνει μᾶλλον ὅτι μέχρι σήμερα δέν ἔχει πραγματοποιηθεῖ πουθενά ἡ πλήρης ὀρθολογικότητα, αὐτή πού θά εὐνοοῦσε ἀνεπιφύλακτα τήν ἀνάπτυξη τῶν δυνατοτήτων τοῦ ἀνθρώπου ἢ ἀκόμη καί τήν «ἐξάνθρωπισμένη φύση». ^{141a} Ἡ ὄψη τῆς αἰσθητικῆς συμπεριφορᾶς πού σύμφωνα μέ τά κριτήρια τῆς κυρίαρχης ὀρθολογικότητας θεωρεῖται ἀνορθολογική καταγγέλλει τόν μερικό χαρακτήρα ἐκείνου τοῦ ὀρθοῦ λόγου πού ἀποβλέπει στά μέσα καί ὄχι στούς σκοπούς. Αὐτή τήν ἀντικειμενικότητα, τήν ἀπαλλαγμένη ἀπό τή δομή τῶν κατηγοριῶν, θυμίζει ἡ τέχνη. Αὐτό συνιστᾷ τήν ὀρθολογικότητά της, τόν γνωστικό της χαρακτήρα. Αἰσθητική συμπεριφορά εἶναι ἡ ἱκανότητα νά ἀντιλαμβάνεται κανεῖς στά πράγματα κάτι περισσότερο ἀπό αὐτό πού εἶναι· εἶναι ἡ ματιά κάτω ἀπό τήν ὁποία τό ὑπάρχον μεταμορφώνεται σέ εἰκόνα. Ἐνῶ ἡ ἴδια συμπεριφορά εὐκολα μπορεῖ νά ἐμπειραθεῖ τό ὑπάρχον. Μιά διαίσθηση ὅτι ἡ μίμηση περιέχει στοιχεῖα ὀρθολογικότητας προδίδει ἡ διδασκαλία τοῦ Πλάτωνα γιά τόν ἐνθουσιασμό ὡς προϋπόθεση γιά τή φιλοσοφία, γιά τή γνώση ὑπό τήν ἐμφαντική ἔννοια. Ὁ Πλάτων δέν διατύπωσε αὐτό τό ἀξίωμα μόνο θεωρητικά, ἀλλά τό ἀνέπτυξε καί σέ ἓνα κρίσιμο σημεῖο στόν *Φαῖδρο*. Αὐτή ἡ πλατωνική διδασκαλία ἔχει ξεπέσει στό ἐπίπεδο τῶν μορφωτικῶν ἀγαθῶν, χωρίς νά χάσει τό περιεχόμενο ἀλήθειας της. Ἡ αἰσθητική συμπεριφορά εἶναι ἓνας ἰσχυρός διορθωτικός παράγων τῆς ἐκπραγματοποιημένης συνείδησης, πού στό μεταξὺ ἔχει γίνει παγκυρίαρχη. Ἡ τάση τῆς αἰσθητικῆς συμπεριφορᾶς νά βγαίνει ἀπό τόν μαγικό κύκλο καί νά βλέπει τό φῶς γίνεται ἀντιληπτή στήν ἀντίθετη περίπτωση, στούς ἀνθρώπους πού τούς λείπει, τούς ἄμουςους. Ἡ μελέτη τους πρέπει νά ἔχει ἀνεκτίμητη ἀξία γιά τήν ἀνάλυση τῆς αἰσθητικῆς συμπεριφορᾶς. Ἀκόμη καί σύμφωνα μέ τά ζητούμενα τῆς κυρίαρχης ὀρθολογικότητας οἱ ἄμουςοι δέν εἶναι οἱ πιό προοδευμένοι, οἱ πιό ἀνεπτυγμένοι· δέν εἶναι ἀπλῶς ἄνθρωποι πού τούς λείπει μιᾷ ξεχωριστή καί ἀναπληρώσιμη ιδιότητα, ἀλλά μᾶλλον εἶναι στή συνολική σύστασή τους παραμορφωμένοι σέ παθολογικό βαθμό: περιορισμένοι καί καθηλωμένοι στό συγκεκριμένο. Ὅποιος ἐξαντλεῖται ἀπό πνευματική ἄποψη σέ προβολές εἶναι τρελός – οἱ καλλιτέχνες δέν εἶναι κατ' ἀνάγκη τρελοί. Ὅποιος δέν κάνει διόλου προβολές δέν κατανοεῖ τήν ἐμπειρική πραγματικότητα, τήν ὁποία ἐπαναλαμβάνει καί νο-

θεύει, ἐξαλείφοντας τὴν ἀμυδρὴ ὑπόνοια τοῦ προανιμισμοῦ, ὅτι ὅλα τὰ διάσπαρτα μεμονωμένα πράγματα ἐπικοινωνοῦν μεταξύ τους. Ἡ συνείδησή του εἶναι τόσο ἀναληθὴς ὅσο καὶ ἐκείνη πού συγχέει τίς φαντασιώσεις μέ τὴν πραγματικότητα. Ὁ ἄνθρωπος κατανοεῖ ὄντως μόνον ὅταν ἡ ἔννοια ὑπερβαίνει αὐτό πού θέλει νά κατανοήσῃ. Ἡ τέχνη ἀποδεικνύει τοῦ λόγου τό ἀληθές. Ὅποιος προγράφει αὐτὴ τὴν κατανόηση ὑποπίπτει στὴν καθαρὴ βλακεία, δέν μπορεῖ νά συλλάβῃ τό ἀντικείμενο, ἐπειδὴ τό ὑποδουλώνει. Μέσα στὸν μαγικὸ κύκλο ἡ τέχνη νομιμοποιεῖται ἀπὸ τό γεγονὸς ὅτι ἡ ὀρθολογικότητα ἐξασθενεῖ ὅταν ἡ αἰσθητικὴ συμπεριφορὰ ἔχει ἀπωθηθεῖ ἢ ὑπὸ τὴν πίεση ὁρισμένων διαδικασιῶν κοινωνικοποίησης δέν συγκροτήθηκε κἄν. Ὁ συνεπὴς θετικισμός, ὅπως δείξαμε ἤδη στὴ *Διαλεκτικὴ τοῦ διαφωτισμοῦ*, μετατρέπεται σὲ ἀμβλύνοια: εἶναι ἡ ἀμβλύνοια τοῦ ἄμουσου, τοῦ ἐπιτυχῶς εὐνουχισμένου. Μία ἀπὸ τίς μικροαστικὲς σοφίες, πού ξεδιαλέγει τό συναίσθημα ἀπὸ τὴ διάνοια καὶ τρίβει τὰ χέρια της ὅταν διαπιστώνει ἰσορροπία ἀνάμεσά τους, εἶναι ὅπως πολλές κοινοτοπίες, ἡ παραμορφωμένη εἰκόνα τοῦ γεγονότος ὅτι ὁ καταμερισμός τῆς ἐργασίας τόσων χιλιετιῶν ἐπικράτησε καὶ μέσα στὴν ἴδια τὴν ὑποκειμενικότητα. Ἀλλὰ τό συναίσθημα καὶ ἡ διάνοια στὸν ἄνθρωπο δέν εἶναι δύο ἀπολύτως διαφορετικὲς λειτουργίες καὶ παρὰ τὸν διαχωρισμό τους παραμένουν σὲ ἀλληλεξάρτηση. Οἱ ἀντιδράσεις πού ὑπάγονται στὴν ἔννοια τοῦ συναισθήματος γίνονται ἀνάξιες νησίδες συναισθηματισμοῦ ὅταν παραμένουν ἀποσυνδεδεμένες ἀπὸ τὴ σκέψη καὶ ἐθελοτυφλοῦν ἀπέναντι στὴν ἀλήθεια, ἐνῶ ἡ σκέψη τείνει πρὸς τὴν ταυτολογία ὅταν φοβᾶται νά μετουσιώσῃ τὴ μιμητικὴ συμπεριφορὰ. Ὁ θανάσιμος χωρισμός τῶν δύο λειτουργιῶν εἶναι ἱστορικό προϊόν καὶ μπορεῖ νά ἀνακληθεῖ. Ὁρθὸς λόγος χωρὶς μίμηση αὐτοακυρώνεται. Οἱ σκοποὶ, ὁ λόγος ὑπαρξης τοῦ Λόγου, ἔχουν ποιοτικὸ χαρακτήρα καὶ ἡ μίμηση εἶναι μιά ποιοτικὴ ικανότητα. Ἡ αὐτοἄρνηση τοῦ Λόγου ἔχει ἀσφαλῶς τὴν ἱστορικὴ της ἀναγκαιότητα: ὁ κόσμος πού παύει πιά νά εἶναι ἀνοιχτός δέν χρειάζεται ἓνα πνεῦμα μέ ἀνοιχτό προσανατολισμό καὶ δέν ἀνέχεται σχεδόν οὔτε τὰ ἴχνη του. Ἡ σημερινὴ ἀπώλεια τῆς ικανότητος γιὰ ἐμπειρία πρέπει μᾶλλον νά συμπίπτει, σὲ ὑποκειμενικὸ ἐπίπεδο, σὲ μεγάλο βαθμό μέ τὴν πεισματικὴ ἀπώθηση τῆς μίμησης ἀντὶ τῆς μεταμόρφωσής της. Ἡ στάση πού σὲ ἀρκετοὺς τομεῖς τῆς

γερμανικής ιδεολογίας εξακολουθεῖ νά αποκαλεῖται φιλόμουση εἶναι ἀκριβῶς αὐτή ἡ ἀπώθηση τῆς μίμησης, πού, ἀναγόμενη σέ ἀρχή, μετατρέπεται σέ ἀμουσία. Ὅμως ἡ αἰσθητική συμπεριφορά δέν εἶναι οὔτε καθαρή μίμηση οὔτε ἡ ἀπώθηση τῆς μίμησης, ἀλλά μιὰ διαδικασία τήν ὁποία ἡ μίμηση θέτει σέ κίνηση καί στήν ὁποία ἡ ἴδια διατηρεῖται μεταλλαγμένη. Αὐτή ἡ διαδικασία διαδραματίζεται τόσο στή σχέση τοῦ ἀτόμου πρός τήν τέχνη ὅσο καί στόν ἱστορικό μακρόκοσμο· παγιώνεται στήν ἐσωτερική κίνηση κάθε ἔργου τέχνης, στίς ἐσωτερικές του ἐντάσεις καί στή δυνατότητα λύσης αὐτῶν τῶν ἐντάσεων. Σέ τελική ἀνάλυση ἡ αἰσθητική συμπεριφορά θά μπορούσε νά ὀριστεῖ ὡς ἡ ἱκανότητα νά αἰσθάνεται κανεῖς γενικά ρίγος, σάν τό ἀνατρίχιασμα νά ἦταν ἡ πρώτη αἰσθητική εἰκόνα. Ὅ,τι ἀργότερα ἀποκαλεῖται ὑποκειμενικότητα, ἀπελευθερωνόμενη ἀπό τόν τυφλό φόβο τῆς φρικίας, εἶναι συνάμα τό ξεδίπλωμα αὐτῆς τῆς τελευταίας· τίποτε δέν εἶναι ζωή στό ὑποκείμενο παρά μόνο τό γεγονός ὅτι ριγεῖ, ἡ ἀντίδραση στόν ὁλοκληρωτικό μαγικό δεσμό, ἡ ὁποία τόν ὑπερβαίνει. Συνείδηση χωρίς ἀνατρίχιασμα εἶναι ἡ ἐκπραγματισμένη. Τό ρίγος ὅμως, μέσα στό ὁποῖο σαλεύει ἡ ὑποκειμενικότητα χωρίς νά ἔχει ἤδη συγκροτηθεῖ, εἶναι ἡ αἴσθηση τοῦ ἀγγίγματος ἀπό τό Ἄλλο. Στίς πτυχές αὐτοῦ τοῦ Ἄλλου φωλιάζει καί μορφοποιεῖται ἡ αἰσθητική συμπεριφορά ἀντί νά τό καθυποτάσσει. Μιὰ τέτοια συστατική σχέση τοῦ ὑποκειμένου μέ τήν ἀντικειμενικότητα στήν αἰσθητική συμπεριφορά παντρεύει τόν Ἔρωτα μέ τή Γνώση.

Ἡ ἀρχική εἰσαγωγή

Ἡ ἔννοια τῆς φιλοσοφικῆς αἰσθητικῆς, ὅπως καί ἐκείνη τοῦ φιλοσοφικοῦ συστήματος ἢ τῆς ἠθικῆς, ἔχει τήν ἔκφραση τοῦ ἀπαρχαιωμένου. Αὕτη ἡ αἴσθησις δέν περιορίζεται ἀπλῶς στοὺς κύκλους τῆς καλλιτεχνικῆς πρακτικῆς καί στή δημόσια ἀδιαφορία ἀπέναντι στήν αἰσθητική θεωρία. Ἀκόμη καί στό ἀκαδημαϊκό περιβάλλον οἱ σχετικές δημοσιεύσεις μειώνονται αἰσθητὰ τίς τελευταῖες δεκαετίες. Ἐνα νεώτερο φιλοσοφικό λεξικό παραπέμπει σέ αὕτη τήν κατάσταση πραγμάτων: «Κανένας ἄλλος κλάδος τῆς φιλοσοφίας δέν στηρίζεται ἴσως σέ τόσο ἀνασφαλεῖς προϋποθέσεις ὅπως ἡ αἰσθητική. Σάν ἀνεμοδείκτης “στριφογυρίζει σέ κάθε φιλοσοφική, πολιτιστική, ἐπιστημολογική ριπή ἀνέμου καί ὁ προσανατολισμός της εἶναι ἄλλοτε μεταφυσικός καί ἄλλοτε ἐμπειρικός, τή μιὰ φορά κανονιστικός καί τήν ἄλλη περιγραφικός, ἄλλοτε θεωρεῖ τό ἀντικείμενό της ἀπό τή σκοπιά τοῦ καλλιτέχνη καί ἄλλοτε ἀπό ἐκείνη τοῦ παρατηρητῆ πού ἀπολαμβάνει· σήμερα βλέπει τό ἐπίκεντρο τοῦ αἰσθητικοῦ φαινομένου στήν τέχνη, γιά τήν ὁποία τό ὥραϊο στή φύση ὑποτίθεται ὅτι πρέπει νά ἐρμηνεύεται ὡς προκαταρκτικό στάδιο, καί αὖριο ἀντιλαμβάνεται τό ὥραϊο στήν τέχνη ἀπλῶς ὡς μιὰ φυσική ὁμορφιά ἀπό δεύτερο χέρι”. Τό δίλημμα τῆς αἰσθητικῆς, ὅπως τό περιγράφει σέ αὐτό τό παράθεμα ὁ Moritz Geiger, χαρακτηρίζει τήν κατάσταση μετά τά μέσα τοῦ 19ου αἰῶνα. Δύο εἶναι οἱ λόγοι αὐτῆς τῆς πολυδιάσπασης τῶν αἰσθητικῶν θεωριῶν, οἱ ὁποῖες πολλές φορές δέν εἶναι πλήρως ἀνεπτυγμένες: ὁ πρῶτος εἶναι ἡ βασική δυσκολία ἢ ἀκόμη καί ἀδυναμία νά συλλάβει κανεὶς τήν τέχνη γενικά μέ τή βοήθεια ἑνὸς συστήματος φιλοσοφικῶν κατηγοριῶν· ὁ δεύτερος ἔγκειται στήν παραδοσιακή ἐξάρτηση τῶν αἰσθητικῶν ἀποφάνσεων ἀπό γνωσιολογικές προϋποθέσεις. Τά

προβλήματα της γνωσιολογίας επανεμφανίζονται κατευθείαν στην αισθητική, διότι από τη βασική αντίληψη για τό αντικείμενό της εξαρτάται ο τρόπος έρμηνείας τών επιμέρους αντικειμένων της. Αυτή ή παραδοσιακή εξάρτηση είναι όμως προκαθορισμένη από τό ίδιο τό πράγμα και έμπεριέχεται ήδη στην όρολογία της». ¹⁴² Τό παράθεμα αποδίδει μέν τήν κατάσταση σωστά, αλλά ή εξήγηση είναι ανεπαρκής· εξίσου έντονες είναι οί άμφισβητήσεις και στους άλλους φιλοσοφικούς κλάδους, από τούς όποιους δέν αποκλείονται οϋτε ή γνωσιολογία και ή λογική, αλλά τό ενδιαφέρον τών μελετητών δέν έχει μειωθεί μέ παρόμοιο τρόπο. Στην αισθητική ή κατάσταση είναι αποθαρρυντική. Ο Β. Croce εισήγαγε στην αισθητική θεωρία έναν ριζοσπαστικό νομιναλισμό. Περίπου ταυτόχρονα εμφανίσθηκαν σημαντικές αντιλήψεις πού δέν αναφέρονταν πιά στά λεγόμενα ζητήματα αρχών, αλλά συγκέντρωναν τό ενδιαφέρον τους σέ ειδικά μορφολογικά προβλήματα και ύλικά· τέτοια ήταν ή *Θεωρία του μυθιστορήματος* του Lukács, ή έμφαντική κριτική του W. Benjamin στίς *Έκλεκτικές συγγένειες* του Goethe και τό *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Προέλευση του γερμανικού τραγικού δράματος) του ίδιου. Υπερασπιζόμενο μέ έμμεσο και λεπτό τρόπο τόν νομιναλισμό του Croce, τό δεύτερο έργο του Benjamin ¹⁴³ ανταποκρίνεται σέ μιά στάθμη συνείδησης πού δέν περιμένει πιά εξηγήσεις για τά μεγάλα παραδοσιακά ζητήματα της αισθητικής, προπάντων εκείνα πού αφοροϋν τό μεταφυσικό περιεχόμενό της, από τήν ανάπτυξη τών γενικών αρχών, αλλά τίς αναζητεί σέ πεδία πού κατά τά άλλα θεωροϋνται απλώς παραδείγματα. Η φιλοσοφική αισθητική περιήλθε στή μοιραία κατάσταση όπου είχε νά επιλέξει ανάμεσα στή βλακώδη και τετριμμένη γενικότητα και τόν σχηματισμό αυθαίρετων κρίσεων βάσει συμβατικών αντιλήψεων. Η προγραμματική ιδέα του Hegel, νά μή σκεφτόμαστε τά πράγματα από ψηλά, αλλά νά παραδιδόμαστε στά φαινόμενα, έγινε αντιληπτή στην αισθητική μόνο μέ τή στροφή πρός τόν νομιναλισμό. Σέ σύγκριση μέ αυτόν ή *Αισθητική* του Hegel, σύμφωνα μέ τήν κλασικιστική της συνιστώσα, διατήρησε πολύ περισσότερες άφηρημένες αμετάβλητες παραμέτρους από όσες θά επέτρεπε ή διαλεκτική του μέθοδος. Αυτή ή εξέλιξη όμως απέκλειε πιά τή δυνατότητα μιās αισθητικής θεωρίας υπό τήν παραδοσιακή έννοια. Διότι ή ιδέα του συγκεκριμένου, μέ τήν όποία συνδέεται κάθε έργο τέχνης, ακόμη

καί κάθε έμπειρία τοῦ ωραίου γενικά, δέν ἐπιτρέπει στή θεώρηση τῆς τέχνης νά ἀπομακρύνεται ἀπό τά καθορισμένα φαινόμενα, ὅπως εἶχε καθιερωθεῖ ἀπό μιά εὐρύτερη φιλοσοφική συναίνεση στούς κλάδους τῆς γνωσιολογίας καί τῆς ἠθικῆς, ὅπου τό σφάλμα δέν εἶναι μικρότερο. Μιά διδασκαλία περί τοῦ αἰσθητικά συγκεκριμένου θά ἔχανε κατ' ἀνάγκη ἐκεῖνο γιά τό ὁποῖο εἶναι ὑποχρεωμένη ἀπό τό ἀντικείμενό της νά ἐνδιαφερθεῖ. Ἡ ἀπαρχαίωση τῆς αἰσθητικῆς ὀφείλεται στό γεγονός ὅτι σχεδόν ἀπέφυγε νά δεῖ αὐτό τό πρόβλημα κατάματα. Μέ τήν ἴδια της τή μορφή φαίνεται κατηλωμένη σέ μιά γενικότητα πού σέ τελική ἀνάλυση δέν μπορεῖ νά ἀνταποκριθεῖ στά ἔργα τέχνης καί, συμπληρωματικά, μένει δεσμευμένη μέ αἰώνιες ἀξίες, πού εἶναι πρόσκαιρες. Ἡ ἀκαδημαϊκή δυσπιστία ἀπέναντι στήν αἰσθητική ἔχει τίς ρίζες της στόν ἐνύπαρκτο ἀκαδημαϊσμό της. Ἡ ἀπουσία ἐνδιαφέροντος γιά αἰσθητικά ζητήματα σχετίζεται ἐξαρχῆς μέ τόν φόβο πού προκαλοῦν στή θεσμοθετημένη ἐπιστήμη οἱ ἀβέβαιες καί ἀμφιλεγόμενες θέσεις καί ὄχι ὁ φόβος μήπως πίσω ἀπό αὐτά τά ζητήματα κρύβεται ἓνας ὀπισθοδρομικός ἐπαρχιωτισμός. Ἡ ἐπιστήμη ἀπαιτεῖ ἀπό τήν αἰσθητική νά ἐπισκοπεῖ καί νά ἐνατενίζει τά ἀντικείμενά της καθαρά θεωρητικά, μιά σκοπιά πού στό μεταξύ ἔχει γίνει ἀσυμβίβαστη μέ τήν προηγμένη τέχνη, ἡ ὁποία συχνά, ὅπως ὁ Kafka, δύσκολα ἀνέχεται τήν καθαρά θεωρητική στάση τοῦ ἀμέτοχου παρατηρητῆ.¹⁴⁴ Ἔτσι ἡ αἰσθητική σήμερα ἀποκλίνει ἐξαρχῆς ἀπό αὐτό πού πραγματεύεται, δημιουργώντας τήν ὑποψία ὅτι λαμβάνει τή σκοπιά τοῦ θεατῆ πού ἀπολαμβάνει ἢ δοκιμάζει τή γεύση. Ἀκόμη καί ἀκούσια, ἡ καθαρά θεωρητική αἰσθητική προϋποθέτει, ὡς κριτήριό της, ἀκριβῶς τό γοῦστο μέ τό ὁποῖο ὁ παρατηρητής τηρεῖ ἀπόσταση ἀπό τά ἔργα τέχνης καί ἐπιλέγει. Τό γοῦστο, ὑποκειμενικά μεροληπτικό, πρέπει νά γίνει ἐπίσης ἀντικείμενο θεωρητικοῦ στοχασμοῦ, καθῶς δέν ἀποτυγχάνει ἀπλῶς στήν ἐκτίμηση ἔργων τῆς πρόσφατης νεωτερικότητας, ἀλλά πρέπει νά ἀποτύγχανε πάντοτε σέ σχέση μέ τά ἐκαστοτε πρωτοποριακά ἔργα. Αὕτη ἡ θέση ἐμπεριεχόταν ἤδη στήν ἐγγελιανή ἐπιταγή γιά ἀντικατάσταση τῆς καλαισθητικῆς κρίσης μέ τήν ἐκτίμηση τοῦ ἰδίου τοῦ πράγματος, τοῦ ἔργου τέχνης.¹⁴⁵ παραταῦτα ὁ Hegel δέν μπόρεσε νά ἐγκαταλείψει τή διαπλεγμένη μέ τό γοῦστο στάση τοῦ ἀμέτοχου θεατῆ. Σέ αὐτό τοῦ στάθηκε ἀρωγός τό φιλοσοφικό του σύστημα, πού γονιμοποιοῦσε τή γνώση του

ακόμη και όταν τηρούσε πολύ μεγάλη απόσταση από τα αντικείμενά της. Ο Hegel και ο Kant ήταν οι τελευταίοι που, αν τό πούμε χωρίς περιστροφές, μπόρεσαν να γράψουν μεγάλη αισθητική χωρίς να καταλαβαίνουν κάτι από τέχνη. Αυτό ήταν ακόμη εφικτό όσο η τέχνη ήταν προσανατολισμένη προς γενικούς κανόνες που δεν τους αμφισβητούσε τό μεμονωμένο έργο τέχνης, αλλά απλώς τους συμπύκνωνε μέσα στην προβληματική του. Πιθανότατα δεν υπήρξε ποτέ έργο όπωσδήποτε σημαντικό που δεν διαμεσολαβούσε αυτούς τους κανόνες μέ τή δική του μορφή, ώστε δυνητικά να τους αλλάζει. Κανένα έργο δεν τους καταργούσε απλώς, και πάντοτε έπιζούσε κάτι από αυτούς. Τά μεγάλα έργα αισθητικής ήταν έναρμονισμένα μέ τήν τέχνη ένόσω συλλάμβαναν έννοιολογικά τά στοιχεία τής τέχνης που είχαν προφανώς γενική ισχύ· ανταποκρίνονταν τότε στή στάθμη εξέλιξης ενός πνεύματος στό όποιο ή φιλοσοφία και οι άλλες μορφές του, όπως ή τέχνη, δεν ήταν διχασμένες ή πολυδιασπασμένες. Τό γεγονός ότι στή φιλοσοφία και τήν τέχνη επικρατούσε τό ίδιο πνεύμα επέτρεπε στή φιλοσοφία να πραγματεύεται ούσιωδώς τήν τέχνη χωρίς να παραδίδεται στά έργα. Κατά κανόνα όμως οι φιλοσοφικές αισθητικές αποτύγγχαναν όταν προσπαθούσαν να καθορίσουν τά ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τής τέχνης, κάτι που ήταν απαραίτητο λόγω τής μή ταυτότητας τής τέχνης μέ τά γενικά γνωρίσματά της: σέ τέτοιες περιπτώσεις οι θεωρητικοί ιδεαλιστές διέπρατταν τά πιο όδυνηρά σφάλματα στίς κρίσεις τους. Ο Kant, που δεν ήταν υποχρεωμένος να αποδεικνύει τό *a posteriori* ως *a priori*,^{145α} έσφαλλε λιγότερο. Κινούμενος μέσα στόν καλλιτεχνικό όρίζοντα του δέκατου όγδοου αιώνα, τόν όποιο δεν θά δίσταζε να αποκαλέσει φιλοσοφικά προ-κριτικό,^{145β} δηλαδή πρίν από τήν πλήρη χειραφέτηση του υποκειμένου, ό Kant δεν κινδύνευε να έκτεθει όπως ό Hegel μέ ισχυρισμούς άσχετους προς τήν τέχνη.¹⁴⁶ Δεν απέκλειε μάλιστα ούτε τίς μεταγενέστερες, ριζικά μοντέρνες δυνατότητες,¹⁴⁷ στίς όποιες ό Hegel, που ήταν πολύ πιο θαρραλέος σέ ζητήματα τής τέχνης, άφηνε μικρότερα περιθώρια. Αυτούς τους δύο διανοητές τους διαδέχθηκαν οι ευαίσθητοι, ένας κακός συμβιβασμός ανάμεσα στό ίδιο τό πράγμα, σύμφωνα μέ τήν έπιταγή του Hegel, και στίς έννοιες, όπως είχε διδάξει ό Kant. Οι ευαίσθητοι συνδύαζαν μία γαστρονομική σχέση προς τήν τέχνη μέ τήν αδυναμία να τήν ανασυνθέσουν θεωρητικά. Ο Georg Simmel

είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιας ευαισθησίας, παρά την αποφασιστική στροφή του προς τό αισθητικό μερικό, τό μεμονωμένο έργο. Ή γνώση τής τέχνης έπιχειρείται σέ ένα κλίμα όπου κυριαρχεί ή επίμονα άσκητική έννοιολογία πού μένει ανεπηρέαστη από τά γεγονότα ή ή άσυνείδητη συνείδηση μπροστά στά ίδια τά έργα. Ή τέχνη δέν κατανοείται ποτέ από αυτούς τούς θεατές της, πού δείχνουν κατανόηση γιά τά πάντα, έχουν τήν αίσθηση του ωραίου καί μέ περισσή άνεση έντρυφούν σέ αυτό. Ή ελάχιστη δεσμευτική στάση τους είναι έξαρχής αδιάφορη απέναντι στην ουσία των έργων, τή δεσμευτικότητά τους. Παραγωγική ήταν ή αισθητική μόνον ένόσω τηρούσε αμείωτη τήν απόσταση από τόν εμπειρικό κόσμο καί μέ τή χωρίς παράθυρα σκέψη της είσχωρούσε στό πνευματικό περιεχόμενο του Άλλου της ή ακόμη όταν κρίνει από μιά θέση σωματικής έπαφής μέ τήν παραγωγή, από τήν έσωτερική της πλευρά, όπως στίς σποραδικές μαρτυρίες μεμονωμένων καλλιτεχνών, πού δέν έχουν βάρος ως έκφραση τής άσήμαντης γιά τό έργο τέχνης προσωπικότητάς τους, αλλά έπειδή συχνά, χωρίς αναφορά στό ύποκείμενο, καταγράφουν κάτι από τήν πιεστική εμπειρία του έργου. Αυτό πού συνήθως μειώνει τή σημασία τέτοιων μαρτυριών είναι ή έπιβαλλόμενη από τά κοινωνικά στερεότυπα τής τέχνης άφέλεια. Οί καλλιτέχνες καλλιεργούν ένα άρνητικό κλίμα κατά τής αισθητικής μέ τό πείσμα καί τή μνησικακία του χειροτέχνη ή, ως άντιερασιτέχνες, έπινοούν έρασιτεχνικές βοηθητικές θεωρίες. Οί παρατηρήσεις τους πρέπει πρώτα νά έρμηνευθούν, άν θέλουν νά βρουν μιά θέση στην αισθητική. Οί χειροτεχνικές διδασκαλίες πού έχουν τή μαχητική αξίωση νά ύποκαταστήσουν τήν αισθητική καταλήγουν στον θετικισμό, ακόμη καί όταν έρωτοτροπούν μέ τή μεταφυσική. Είναι άνώφελο νά ύποδεικνύει κανείς σέ νέους συνθέτες τόν πιο έπιτήδειο τρόπο κατασκευής ενός ρόντο, τή στιγμή πού, γιά λόγους τούς όποιους ή χειροτεχνική διδασκαλία άγνοεί, ή σύνθεση ενός ρόντο είναι σήμερα άδύνατη. Οί πρακτικοί κανόνες μιās τέτοιας διδασκαλίας πρέπει νά αναπτύσσονται φιλοσοφικά, άν θέλουν νά είναι κάτι περισσότερο από κοινοτοπίες. Όταν δέν προχωρούν σέ μιά τέτοια ανάπτυξη, ζητούν σχεδόν κατά κανόνα τή βοήθεια μιās θολής κοσμοθεωρίας. Ή δύσκολη αποστολή μιās αισθητικής πού θά ήταν κάτι περισσότερο από έναν κλάδο ό όποιος προσπαθεί μέ πείσμα νά αναζωογονηθεί, μετά τό τέλος των

ιδεαλιστικῶν συστημάτων, θά ἦταν: νά συνδυάσει τήν ἐγγύτητα τοῦ παραγωγοῦ πρός τά καλλιτεχνικά φαινόμενα μέ τή δύναμη τῆς ἐννοιολογικῆς σκέψης πού δέν κατευθύνεται ἀπό σταθερές γενικές κατηγορίες καί ἀπό κανενός εἶδους γνωμολογία. Μέσω τοῦ ἐννοιολογικοῦ στοχασμοῦ μιά τέτοια αἰσθητική θά ὑπερέβαινε τό καθεστώς μιᾶς ἀπλῆς φαινομενολογίας τῶν ἔργων τέχνης. Σέ ἀντίθεση πρός αὐτό, θά ἦταν μάταιη ἡ προσπάθεια πού, ὑποκύπτοντας στίς νομιναλιστικές συνθῆκες, θά ἐπιδίωκε νά περάσει σέ αὐτό πού ἔχει ἀποκληθεῖ ἐμπειρική αἰσθητική. Ἄν ἤθελε κανεῖς νά συνταχθεῖ μέ μιά τέτοια ἐπιστημονικοποίηση καί, ταξινομώντας καί γενικεύοντας, νά φθάσει σέ γενικούς αἰσθητικούς κανόνες, θά τοῦ ἀπέμενε μόνον ἓνα ἀραιό πλέγμα πού δέν θά μπορούσε νά συγκριθεῖ μέ τίς περιεκτικές καί διεισδυτικές κατηγορίες τῶν θεωρητικῶν συστημάτων τοῦ ἰδεαλισμοῦ. Ἡ ἀξία τέτοιων προϊόντων διύλισης, ἂν αὐτά ἐφαρμόζονταν σέ πραγματικά ἔργα τέχνης, δέν θά ἦταν μεγαλύτερη ἀπό ἐκείνη πού ἀνέκαθεν εἶχαν τά καλλιτεχνικά πρότυπα. Ὅλα τά αἰσθητικά ζητήματα καταλήγουν σέ ἐρωτήματα πού ἀφοροῦν τό περιεχόμενο ἀλήθειας τῶν ἔργων τέχνης: εἶναι ἀληθινό τό πνεῦμα πού ἀντικειμενικά φέρει μέσα του ἓνα ὁρισμένο ἔργο; Αὐτό ἀκριβῶς ἀναθεματίζει ὁ ἐμπειρισμός ὡς ἀπλή πρόληψη. Γι' αὐτόν τά ἔργα τέχνης εἶναι δέσμες μή διακεκριμένων ἐρεθισμάτων· δέν μπορεῖ νά ἀποφανθεῖ κανεῖς τί εἶναι αὐτά καθ' ἑαυτά, μπορεῖ μόνο νά προβάλλει κάτι πάνω τους. Μόνο τέτοιου εἶδους ὑποκειμενικές ἀντιδράσεις σέ ἔργα τέχνης εἶναι δυνατόν νά παρατηρηθοῦν, μετρηθοῦν καί γενικευθοῦν. Ἀπό μιά τέτοια προσέγγιση διαφεύγει τό πραγματικό ἀντικείμενο τῆς αἰσθητικῆς, τῇ θέσῃ τῆς ὁποίας καταλαμβάνει μιά βαθύτατα προαισθητική σφαῖρα, πού ἔλαβε τήν κοινωνική μορφή τῆς πολιτιστικῆς βιομηχανίας. Τό ἔργο τοῦ Hegel δέν ἐπικρίθηκε ἀπό μιά σκοπιά δῆθεν ἀνώτερης ἐπιστημονικότητας, ἀλλά ξεχάστηκε γιά χάρη μιᾶς προσαρμογῆς σέ χυδαῖες τάσεις. Ὁ ἐμπειρισμός κάνει πίσω ὅταν προσκρούει στήν τέχνη, τήν ὁποία ἄλλωστε, μέ ἐξαίρεση τόν μοναδικό καί πραγματικά ἐλεύθερο John Dewey, δέν λαμβάνει ἰδιαίτερα ὑπόψη· ὅπου ἀναφέρθηκε στίς γνώσεις πού ἐμπεριέχει ἡ τέχνη, τίς χαρακτήρισε ὡς ποίηση, ἀφοῦ δέν συμμορφώνονται μέ τούς δικούς του κανόνες παιγνιδιοῦ. Αὐτό ὀφείλεται ἴσως στό γεγονός ὅτι ἡ τέχνη, ἀπό τή σύστασή της, καταγγέλλει αὐτούς τούς κανόνες παιγνιδιοῦ καί παραμέ-

νει κάτι ύπαρκτό πού δέν χωράει μέσα στόν ύπαρκτό, τόν ἐμπειρικό κόσμο. Οὐσιῶδες γιά τήν τέχνη εἶναι ὅ,τι σέ αὐτή δέν ἀποτελεῖ παρατηρήσιμο δεδομένο,¹⁴⁸ ὅ,τι δέν εἶναι συμβατό μέ τό ἐμπειριστικό μέτρο ὅλων τῶν πραγμάτων. Ὁ στοχασμός πάνω σέ αὐτό τό μή ἄμεσα παρατηρήσιμο δημιουργεῖ τήν ἀνάγκη γιά τήν αἰσθητική.

Στίς ἀντικειμενικές δυσκολίες τῆς αἰσθητικῆς προστίθεται ἕνα ὑποκειμενικό ἐμπόδιο, ἡ εὐρύτατη ἀντίσταση ἐναντίον της. Εἶναι ἀμέτρητοι ἐκεῖνοι πού τή θεωροῦν περιττή. Διαταράσσει τήν κυριακάτικη εὐχαρίστηση πού εἶναι γι' αὐτούς ἡ τέχνη, μιά ὑπόθεση τοῦ ἐλεύθερου χρόνου ἡ ὁποία ἀναπληρώνει τά κενά τῆς ἀστικῆς καθημερινότητας. Ἄν καί ξένη πρὸς τήν τέχνη, αὐτή ἡ ἀντίσταση κατά τῆς αἰσθητικῆς ἀφήνει νά ἐκφρασθεῖ κάτι συγγενικό πρὸς τήν τέχνη, τά συμφέροντα τῆς καταπιεσμένης καί ἐλεγχόμενης φύσης στήν προοδευτικά ἐξορθολογιζόμενη καί κοινωνικοποιούμενη κοινωνία. Ἀλλά αὐτή ἡ ἐνοποιούμενη κοινωνία θεσμοθετεῖ ἀκόμη καί μιά τέτοια ἀντίσταση ἐρμηνεύοντάς την ὅπως τή συμφέρει. Περιφράσσει τήν τέχνη σάν ἕνα φυσικό πάγκο τῆς ἀνορθολογικότητας ὅπου ἡ σκέψη δέν ἔχει πρόσβαση. Σέ αὐτό ἔχει σύμμαχό της μιά ἀντίληψη πού ἔχει ξεπέσει ἀπό τήν αἰσθητική θεωρία στό ἐπίπεδο ἑνός αὐτονόητου στερεότυπου, ὅτι ἡ τέχνη πρέπει νά εἶναι ἀπολύτως ἐποπτική, ἐνῶ ἡ τέχνη ἔχει παντοῦ τό μερίδιό της στήν ἐννοιολογική σκέψη. Μέ πρωτόγονο τρόπο συγχέει τήν ὅπωςδήποτε προβληματική προτεραιότητα τῆς ἐποπτείας στήν τέχνη μέ τήν ἀπαγόρευση τοῦ στοχασμοῦ πάνω σέ αὐτή, ἀφοῦ ὑποτίθεται ὅτι οὔτε οἱ καταξιωμένοι καλλιτέχνες ἔκαναν σκέψεις γιά τήν τέχνη. Παράγωγο ἑνός τέτοιου φρονήματος εἶναι μιά συγκεχυμένη ἀντίληψη περί ἀφέλειας. Στή σφαῖρα τοῦ καθαροῦ συναισθήματος –αὐτή ἡ ἐκφραση ἐμφανίζεται στὸν τίτλο τῆς αἰσθητικῆς ἑνός ἀπὸ τοὺς πλέον περίφημους νεοκαντιανούς^{148α}– καθετί παρόμοιο μέ τή λογικότητα εἶναι ταμποῦ, παρὰ τήν αὐστηρή συνοχή πού διέπει ἕνα ἔργο τέχνης. Ἡ σχέση αὐτῆς τῆς αὐστηρῆς συνέπειας πρὸς τήν ἐξωαισθητική λογική καί τήν αἰτιότητα θά μπορούσε νά καθορισθεῖ μόνον ἀπὸ μιά φιλοσοφική αἰσθητική.¹⁴⁹ Ἔτσι τό συναίσθημα μετατρέπεται στό ἀντίθετό του: ἐκπραγματίζεται. Ἡ τέχνη εἶναι πράγματι ὁ κόσμος ἀκόμη μιά φορά, ὁ κόσμος σέ ἐπανάληψη, τόσο ὅμοια ὅσο καί ἀνόμοια μέ αὐτόν. Ἡ αἰσθητική ἀφέλεια ἔχει ἀλλάξει λειτουργία στήν ἐποχή τῆς κατευθυνόμενης πολιτιστικῆς βιομηχανίας. Τό

στοιχείο πού ἐγκωμιαζόταν ἄλλοτε ὡς στήριγμα τῶν ἔργων τέχνης στό βάθρο τῆς κλασσικότητάς τους, ἡ εὐγενής ἀπλοϊκότητά τους, σήμερα ἀξιοποιεῖται ὡς μέσον ἄγρας πελατῶν. Οἱ καταναλωτές, μέ ἐπιβεβαιωνόμενη καί συνεχῶς καλλιεργούμενη τήν ἀφέλειά τους, πρέπει νά ξεσυνηθίσουν νά κάνουν χαζές σκέψεις γι' αὐτά πού πρέπει νά καταπίνουν καί γιά τό περιεχόμενο τῶν συσκευασμένων χαπιῶν. Ἡ παλαιά ἀπλοϊκότητα ἔχει μεταφρασθεῖ στήν ἡλίθια ἀφέλεια τοῦ καταναλωτῆ τῆς πολιτιστικῆς βιομηχανίας, ὁ ὁποῖος μέ εὐγνωμοσύνη καί μέ μεταφυσικά ἥρεμη τή συνείδησή του ἀγοράζει τά ἔτσι καί ἀλλιῶς ἀναπόφευκτα σκουπίδια. Μόλις ἡ ἀφέλεια γίνεται ἄποψη, παύει νά εἶναι ἀφέλεια. Μιά αὐθεντική σχέση ἀνάμεσα στήν τέχνη καί τή συνειδητή ἐμπειρία της θά μπορούσε νά συνίσταται σέ μιὰ παιδεῖα πού καλλιεργεῖ τήν ἀντίσταση κατά τῆς τέχνης ὡς καταναλωτικοῦ ἀγαθοῦ καί ταυτόχρονα κάνει τόν προσλαμβάνοντα ἱκανό νά συνειδητοποιήσει οὐσιαστικά τί εἶναι ἓνα ἔργο τέχνης. Ἀπό μιὰ τέτοια παιδεῖα εἶναι σχεδόν ἐντελῶς ἀποκομμένη σήμερα ἡ τέχνη, ἀκόμη καί οἱ παραγωγοί της. Τό τίμημα πού πρέπει νά πληρώσει γι' αὐτό εἶναι ὁ συνεχῆς πειρασμός νά ξεπέσει σέ ὑποκαλλιτεχνικό ἐπίπεδο, ἀκόμη καί στίς πιό ἐκλεπτυσμένες μεθόδους της. Ἡ ἀφέλεια τῶν καλλιτεχνῶν ἐκφυλίζεται σέ ἀφελῆ εὐπείθεια ἀπέναντι στήν πολιτιστική βιομηχανία. Ἡ ἀφέλεια δέν ἦταν ποτέ μιὰ φυσική προδιάθεση τοῦ καλλιτέχνη, ἀλλά μιὰ αὐτονόητη συμπεριφορά πού ἐπιδείκνυε ἀπέναντι στή δεδομένη κοινωνική δομή, ἓνα εἶδος κονφορμισμού. Ἀφέλεια ἦταν ἡ σχεδόν πλήρης ἀποδοχή τῶν κοινωνικῶν μορφῶν ἐκ μέρους τοῦ καλλιτεχνικοῦ ὑποκειμένου. Τό ποιόν τῆς ἀφέλειας ἐξαρτᾶται ἀπό τή στάση τοῦ ὑποκειμένου ἀπέναντι σέ αὐτές τίς μορφές, τήν ἀποδοχή τους ἢ τήν ἀντίσταση σέ αὐτές, κάτι πού δέν εἶναι πάντοτε αὐτονόητο. Ἀφότου ἡ ἐπιφάνεια τῆς ὑπαρξῆς, κάθε ἀμεσότητά της στά μάτια τῶν ἀνθρώπων, ἔχει γίνει ἰδεολογία, ἡ ἀφέλεια ἔχει μετατραπῆ σέ ἀντίθετό της, μιὰ αὐτόματη ἀντίδραση τῆς ἐκπραγματοποιημένης συνείδησης στόν ἐκπραγματοποιημένο κόσμο. Ἡ καλλιτεχνική παραγωγή πού παραμένει ἀταλάντευτα ἐναντιωνόμενη στήν πώρωση τῆς ζωῆς, ἡ ἀληθινά ἀφελῆς δηλαδή, γίνεται μή ἀφελῆς σύμφωνα μέ τούς κανόνες παιγνιδιοῦ τοῦ συμβατικοῦ κόσμου καί διατηρεῖ ἀσφαλῶς τόση ἀφέλεια μέσα της ὥστε εἶναι καί ἡ ἀπείθεια τῆς τέχνης κατά τῆς ἀρχῆς τῆς πραγματικότητας· ἐπιζεῖ τότε μέσα της κά-

τι από τόν κόσμο του παιδιοῦ, μιά παιδική στάση, ἄν κριθεῖ σύμφωνα μέ τούς κανόνες τοῦ κόσμου. Εἶναι τό ἀντίθετο τῆς καθιερωμένης ἀφέλειας. Ὁ Hegel καί ἀκόμη ἀκριβέστερα ὁ Jochmann τό διέγνωσαν, ἀλλά, ἐγκλωβισμένοι στό ἰδανικό τοῦ κλασικισμοῦ, προφήτευσαν τό τέλος τῆς τέχνης. Τά ἀφελῆ καί τά στοχαστικά στοιχεία τῆς τέχνης ὑπῆρξαν πάντοτε πολύ πιο ἀλληλένδετα ἀπό ὅσο παραδεχόταν ἡ λαχτάρα τῶν ἀνθρώπων στόν ἀνερχόμενο βιομηχανικό καπιταλισμό. Ἡ ἱστορία τῆς τέχνης μετά τόν Hegel ἀποκάλυψε τήν πλάνη τῆς πρόωρης αἰσθητικῆς του ἐσχατολογίας. Τό σφάλμα τῆς ἦταν ὅτι ἔσερνε μαζί τῆς τό συμβατικό ἰδανικό τῆς ἀφέλειας. Ἀκόμη καί ὁ Mozart, ὁ ὁποῖος στόν ψυχισμό τῶν ἀστῶν παίζει τόν ρόλο τοῦ χαρισματικοῦ αἰθέριου πλάσματος πού χοροπηδάει, ἦταν ἀσύγκριτα πιο στοχαστικός ἀπό ὅσο δείχνει ἡ χαλκομανία του, ὅπως μαρτυρεῖ σέ κάθε σελίδα ἡ ἀλληλογραφία μέ τόν πατέρα του: στοχαστικός ἦταν βέβαια ὅσον ἀφορᾷ τό ὕλικό του, χωρίς σκέψεις αἰωρούμενες ἀφηρημένα πάνω ἀπό αὐτό. Τό ἔργο ἑνός ἄλλου οἰκιακοῦ εἰδώλου τῆς καθαρῆς ἐποπτείας, τοῦ Ραφαήλ, περιέχει, ὡς ἀντικειμενική προϋπόθεση, ἐπίσης πολύ στοχασμό, ὅπως δείχνουν οἱ γεωμετρικές σχέσεις στή σύνθεση τῶν ἔργων του. Ἡ μή στοχαστική τέχνη εἶναι ἡ ἀναδρομική φαντασίωση τῆς ἐποχῆς τοῦ στοχασμοῦ. Οἱ θεωρητικές σκέψεις καί τά ἐπιστημονικά συμπεράσματα ἀναμειγνύονται ἀνέκαθεν μέ τήν τέχνη, πολλές φορές προηγοῦνταν, ἐνῶ οἱ πιο σημαντικοί καλλιτέχνες δέν ἀνῆκαν σέ ἐκείνους πού δίσταζαν νά τά λάβουν ὑπόψη. Ἀρκεῖ νά θυμηθοῦμε τήν ἀνακάλυψη τῆς ἀεροπροοπτικῆς^{149α} ἀπό τόν Piippo della Francesca ἢ τίς αἰσθητικές εἰκοτολογίες τοῦ Φλωρεντινοῦ Ὁμίλου, ἀπό τίς ὁποῖες προῆλθε ἡ ὄπερα, ἡ ὁποία εἶναι παράδειγμα μιᾶς μορφῆς πού ἀργότερα, καθώς ἔγινε δημοφιλέστερη, περιβλήθηκε μέ τήν αὔρα τῆς ἀφέλειας, ἐνῶ εἶχε ἐκπηγάσει ἀπό τή θεωρία καί συνιστᾷ κυριολεκτικά μιά ἐφεύρεση.¹⁵⁰ Μέ παρόμοιο τρόπο μόνον ἡ υἱοθέτηση τοῦ συγκερασμένου κουρδίσματος κατά τόν δέκατο ἑβδόμο αἰῶνα ἐπέτρεψε τή μετατροπία μέσω τοῦ κύκλου τῶν πεμπτῶν καί ἔτσι ἄνοιξε τόν δρόμο στόν Bach, ὁ ὁποῖος ἐκφράζει τήν εὐγνωμοσύνη του γι' αὐτό στόν τίτλο τοῦ μεγάλου του ἔργου γιά πιάνο.^{150α} Ἀκόμη καί στόν δέκατο ἑνατο αἰῶνα ἡ ἱμπρεσιονιστική ζωγραφική στηριζόταν στή σωστά ἢ ἐσφαλμένα ἐρμηνευμένη ἐπιστημονική ἀνάλυση φαινομένων πού παρατηροῦνται

πάνω στον ἀμφιβληστροειδή χιτώνα. Πάντως τὰ θεωρητικά καί στοχαστικά στοιχεῖα δέν παρέμεναν ποτέ ἀμετάβλητα στήν τέχνη. Μερικές φορές ἡ τέχνη παρανοοῦσε τίς ἐπιστῆμες πού ἐπεκαλεῖτο, ὅπως συνέβη ἴσως πρόσφατα μέ τήν ἠλεκτρονική μουσική. Τέτοιες παρανοήσεις δέν ἔβλαψαν πολύ τήν παραγωγική παρόρμηση ἀπό τή σφαῖρα τῆς ὀρθολογικότητας. Τά θεωρήματα τῆς φυσιολογίας ἦταν γιά τούς ἱμπρεσσιονιστές ἴσως μανδύες πού συγκάλυπταν τίς ἐν μέρει ἐνθουσιώδεις καί ἐν μέρει κοινωνικά κριτικές ἐμπειρίες τῶν μεγάλων πόλεων καί τῆς δυναμικῆς τῶν πινάκων τους. Μέ τήν ἀνακάλυψη μιᾶς δυναμικῆς πού διέπει τόν ἐκπραγματισμένο κόσμο ἤθελαν νά ἀντισταθοῦν στήν ἐκπραγμάτιση, πού στίς μεγάλες πόλεις ἦταν πιό αἰσθητή. Τόν δέκατο ἔνατο αἰῶνα οἱ φυσικοεπιστημονικές ἐξηγήσεις ἔπαιζαν ἀσυνείδητα τόν ρόλο τῶν κινούντων αἰτίων στήν τέχνη. Αὕτῃ ἡ συγγένεια ὀφειλόταν στό γεγονός ὅτι ὁ ὀρθός λόγος, στόν ὁποῖο ἀντιδρούσε ἡ πιό προχωρημένη τότε τέχνη, ἦταν ἀκριβῶς ἡ φυσικοεπιστημονική ὀρθολογικότητα. Ἐνῶ στήν ἱστορία τῆς τέχνης τὰ ἐπιστημονικά της θεωρήματα συνήθως παρακαμάζουν, οἱ καλλιτεχνικές πρακτικές δέν θά εἶχαν ἀναπτυχθεῖ χωρίς αὐτά, ὅπως, ἀπό τήν ἄλλη μεριά, δέν μποροῦν νά ἐξηγηθοῦν ἐπαρκῶς ἂν ἀποδοθοῦν μόνο σέ αὐτά τὰ θεωρήματα. Αὐτό ἔχει συνέπειες γιά τήν πρόσληψη τῶν ἔργων: γιά νά εἶναι ἀρμόζουσα δέν μπορεῖ νά εἶναι λιγότερο στοχαστική ἀπό τό προσλαμβανόμενο. Ὅποιος δέν ξέρει τί βλέπει καί τί ἀκούει δέν ἔχει τό προνόμιο τῆς ἄμεσης συμπεριφορᾶς ἀπέναντι στά ἔργα, ἀλλά εἶναι ἀνίκανος νά τὰ ἀντιληφθεῖ. Ἡ συνείδηση δέν εἶναι ἓνα στρώμα μιᾶς ἱεραρχίας ἀνεγειρόμενης πάνω ἀπό τήν αἰσθητήρια ἀντίληψη, ἀφοῦ ὅλα τὰ στοιχεῖα τῆς αἰσθητικῆς ἐμπειρίας βρίσκονται σέ ἀλληλεξάρτηση. Κανένα ἔργο τέχνης δέν εἶναι ἓνα μόρφωμα ἐπάλληλων στρωμάτων· τέτοιο γίνεται μόνον ὡς ἀποτέλεσμα ὑπολογισμῶν τῆς πολιτιστικῆς βιομηχανίας, ὡς προϊόν τῆς ἐκπραγματισμένης συνείδησης. Σέ πολυσύνθετα καί ἐκτεταμένα ἔργα μουσικῆς μποροῦμε λόγου χάρη νά παρατηρήσουμε ὅτι τό κατώφλι ἀνάμεσα σέ ὅ,τι ἀντιλαμβανόμαστε ἀρχικά καί ἐκεῖνο πού καθορίζουμε μέ τή συνείδηση, μέ τή στοχαζόμενη ἀντίληψη, ποικίλλει καί μετατίθεται. Συχνά ἡ κατανόηση τοῦ νοήματος ἑνός φευγαλέου μουσικοῦ χωρίου εἶναι δυνατή ὅταν διανοητικά γνωρίζει κανείς τή σημασία του μέσα στό ὅλον, τό ὁποῖο δέν εἶναι ζωντανό μπροστά του, ἐνῶ ἡ

δῆθεν ἄμεση ἐμπειρία ἐξαρτᾶται ἀπὸ ἓνα στοιχεῖο πού ξεπερνᾷ τὴν καθαρὴ ἁμεσότητα. Ἡ ἰδανικὴ ἀντίληψη τῶν ἔργων τέχνης θὰ ἦταν ἐκείνη στὴν ὁποία τὸ διαμεσολαβημένο θὰ γινόταν ἁμεσο· ἡ ἀφέλεια εἶναι στόχος, ὄχι ἀφετηρία.

Ἡ μείωση τοῦ ἐνδιαφέροντος γιὰ τὴν αἰσθητικὴ δὲν ὀφείλεται μόνο στὴν ἴδια ὡς κλάδο, ἀλλὰ ἀκόμη περισσότερο στὸ ἀντικείμενο. Ἡ αἰσθητικὴ φαίνεται ὅτι σιωπηρὰ προϋποθέτει τὴ δυνατότητα ὑπαρξῆς τῆς τέχνης καὶ ἐξαρχῆς στρέφει τὸ ἐνδιαφέρον τῆς περισσότερου πρὸς τὸ «πῶς» παρά πρὸς τὸ «ὅτι». Μιά τέτοια στάση εἶναι πλέον ἀβέβαιη. Ἡ αἰσθητικὴ δὲν μπορεῖ πιά νὰ ξεκινᾷ ἀπὸ τὴν τέχνη ὡς δεδομένο γεγονὸς ὅπως ἡ καντιανὴ γνωσιολογία ἀπὸ τίς μαθηματικὰ θεμελιωμένες φυσικὲς ἐπιστῆμες. Τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ τέχνη πού ἐμμένει στὴν ἐννοιά της καὶ ἀρνεῖται νὰ παραδοθεῖ στὴν κατανάλωση μετατρέπεται σὲ ἀντιτέχνη καθὼς καὶ ἡ δυσφορία μὲ τὸν ἑαυτὸ της, μετὰ τίς πραγματικὲς καταστροφές τοῦ αἰῶνα μας καὶ ἐνόψει μελλοντικῶν, μὲ τίς ὁποῖες δὲν μπορεῖ νὰ συμβιβασθεῖ ἠθικά ἢ συνέχεια τῆς ὑπαρξῆς της, μεταδίδονται στὴν αἰσθητικὴ θεωρία, ἡ ὁποία παλαιότερα δὲν γνώριζε τέτοιους ἐνδοιασμούς. Στὸ ἐγγελιανὸ μεσουράνημά της, ἡ φιλοσοφικὴ αἰσθητικὴ εἶχε προδιαγνώσει τὸ τέλος τῆς τέχνης. Ἄν καὶ ἡ μεταγενέστερη αἰσθητικὴ τὸ ξέχασε, ἡ ἴδια ἡ τέχνη τὸ νοιώθει τώρα βαθύτερα. Ἀκόμη καὶ ἂν παρέμενε αὐτὸ πού ἦταν ἄλλοτε καὶ δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι πιά, στὴν ἀναδυόμενη κοινωνία δὲν θὰ εἶχε τὴν ἴδια λειτουργία καὶ θὰ γινόταν κάτι ἐντελῶς διαφορετικὸ. Ἡ καλλιτεχνικὴ συνείδηση ἔχει λόγους νὰ δυσπιστεῖ ἀπέναντι σὲ αἰσθητικὲς θεωρήσεις πού, καὶ μόνο μὲ τὸν κύκλο τῶν θεμάτων τους καὶ τὸ ὕφος πού ἀναμένει κανεῖς ἀπὸ αὐτές, συμπεριφέρονται σὰν νὰ ὑπάρχει ἀκόμη σταθερὴ βάση ἐκεῖ ὅπου ἀναδρομικά φαίνεται ἀμφίβολο ἂν ὑπῆρξε ποτέ καὶ δὲν ἦταν πάντοτε μιὰ ἰδεολογία, δηλαδή αὐτὸ πού γίνεται σήμερα ὁλοφάνερα τὸ πολιτιστικὸ σύστημα μαζί μὲ τὸν κλάδο τοῦ πού λέγεται τέχνη. Τὸ ζήτημα τῶν δυνατοτήτων τῆς τέχνης ἔχει ὀξυνθεῖ σήμερα καὶ δὲν ἀρκεῖ πλέον νὰ ρωτοῦμε ἂν καὶ πῶς εἶναι δυνατόν νὰ ὑπάρχει ἡ τέχνη. Στὴ θέση αὐτοῦ τοῦ δῆθεν ριζικότερου ἐρωτήματος τίθεται ἓνα ἄλλο: ποιές εἶναι οἱ συγκεκριμένες δυνατότητες τῆς τέχνης; Ἡ δυσφορία μὲ τὴν τέχνη δὲν εἶναι μόνον ἡ δυσἀρέσκεια τῆς κοινωνικῆς συνείδησης πού μένει στάσιμη καὶ δὲν μπορεῖ νὰ παρακολουθήσει τὴν αἰσθητικὴ νεωτερικότητα. Ἐπεκτείνεται παν-

τοῦ καί στήν οὐσία τῆς τέχνης, τά πρωτοπόρα ἔργα. Ἡ τέχνη ἀπό τή μεριά της ἀναζητεῖ καταφύγιο στήν ἴδια της τήν ἄρνηση θέλοντας νά ἐπιζήσει μέσω τοῦ θανάτου της. Στό θέατρο ὑπάρχει κάτι πού ἀμύνεται κατά τοῦ παιγνιδίστικου στοιχείου, τοῦ πανοράματος^{150β} καί τῆς ψεύτικης λάμψης, κατά τῆς μίμησης τοῦ κόσμου ἀκόμη καί στά συρματοπλέκτα μορφώματα. Ἡ καθαρά μιμητική παρόρμηση –ή εὐτυχία ἑνός κόσμου σέ ἐπανάληψη–, πού ἄλλοτε ἐμψύχωνε τήν τέχνη καί βρισκόταν σέ σχέση ἔντασης πρὸς τήν ἀντιμυθολογική, διαφωτιστική συνιστώσα της, ἔχει γίνει ἀφόρητη ὑπὸ τό σύστημα τῆς ἐντελῶς ἐργαλειακῆς ὀρθολογικότητας, τῆς σχέσης μέσων-σκοποῦ. Τόσο ἡ τέχνη ὅσο καί ἡ εὐτυχία δημιουργοῦν τήν ὑποψία τοῦ παιδαριώδους, μολονότι θά ἦταν ἐπίσης ἐπαναστροφή νά φοβᾶται κανεῖς αὐτή τήν ὑποψία, καθὼς θά παρέβλεπε τόν λόγο ὑπαρξης τῆς ὀρθολογικότητας· ἡ δυναμική τῆς ἀρχῆς τῆς αὐτοσυντήρησης, ὅταν δέν φετιχοποιεῖται, ὁδηγεῖ ἀπό μόνη της στήν ἐπιθυμία τῆς εὐτυχίας. Αὐτό εἶναι τό ἰσχυρότερο ἐπιχείρημα ὑπέρ τῆς τέχνης. Τούς καλλιτεχνικούς ἐνδοιασμούς τῆς τέχνης ἀντιπροσωπεύουν στό μυθιστόρημα τοῦ αἰῶνα μας οἱ τάσεις κατά τῆς πλασματικῆς συνεχοῦς πανταχοῦ παρουσίας τοῦ ἀφηγητῆ, τίς ὁποῖες ἀκολουθεῖ ὁ τρόπος ἀφήγησης ἀπὸ τόν Proust καί μετέπειτα. Ἀλλά καμμιᾶ ἀφήγηση δέν μπορεῖ νά ἀποτινάξει ἐντελῶς αὐτό πού στούς καταλόγους τῶν best-sellers ὁμολογεῖ μέ τήν κατηγορία «fiction»: ὅτι ἡ αἰσθητική φαινομενικότητα ἔχει γίνει κοινωνική διαστροφή. Ἡ μουσική μοχθεῖ νά ἀπαλλαγεῖ ἀπὸ τό στοιχεῖο πού ὁ Benjamin, κάπως γενναιόδωρος, ἀπέδιδε σέ ὁλόκληρη τήν τέχνη πρὶν ἀπὸ τήν ἐποχή τῆς τεχνικῆς ἀναπαραγωγιμότητάς της, τήν αὔρα, τή μαγεία πού ἐκπέμπει κάθε μουσική, ἀκόμη καί μιᾶ ἀντιμουσική, μέ τό πρῶτο ἄκουσμά της, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τό ἰδιαίτερο ποῖόν της. Τέτοιου εἶδους χαρακτηριστικά, ὅπως ἡ μυθοπλασία καί ἡ αὔρα, δέν εἶναι κατάλοιπα τοῦ παρελθόντος της πού θά μπορούσε νά τά ἐξαλείψει, ἀφοῦ φαίνονται συνυφασμένα μέ τήν ἴδια της τήν ἔννοια. Ὅσο πιο πολύ ὅμως ἡ τέχνη, γιά νά μήν ξεπουλήσει τή φαινομενικότητα στό ψεῦδος, ἀναγκάζεται νά στοχασθεῖ ἡ ἴδια τίς βασικές της μεθόδους καί μάλιστα νά ἐνσωματώσει στή μορφὴ της τόν αὐτοστοχασμό σάν ἓνα εἶδος ἀντιτοξίνης, τόσο μεγαλύτερος εἶναι ὁ σκεπτικισμός της ἀπέναντι στίς ἄμετρες ἀξιώσεις ἐκείνων πού θέλουν νά τῆς ἐπιβάλουν ἀπὸ ἔξω τήν αὐτοπερισυλλογή.

Αυτό που στιγματίζει την αισθητική είναι η ανικανότητά της να παρακολουθήσει με τις έννοιές της την κατάσταση μιᾶς τέχνης που υπονομεύει τις βασικές έννοιες, χωρίς τις οποίες είναι αδιανόητη. Καμμιά θεωρία, ούτε η αισθητική, δεν μπορεί να υπάρξει χωρίς το στοχείο της γενικότητας. Αυτό βάζει την αισθητική στον πειρασμό να συνηγορήσει υπέρ αμετάβλητων παραμέτρων όπως εκείνες που η κατ' ἐξοχήν μοντέρνα τέχνη έχει βάλει στο στόχαστρό της. Μιά ἔμμονη ιδέα τῶν ἐπιστημῶν τοῦ πνεύματος εἶναι ὅτι τό Νέο πρέπει νά ἀνάγεται στό πάντοτε ἴδιο, λόγου χάρη ὁ σουρρεαλισμός στόν μανιερισμό· αὐτή ἡ ἔλλειψη κατανόησης τῆς ἱστορικῆς σημασίας τῶν καλλιτεχνικῶν φαινομένων ὡς λυδίας λίθου τῆς ἀλήθειας τους ἔχει τό ἀντίστοιχό της στήν τάση τῆς αισθητικῆς πρὸς ἐκείνους τοὺς ἀφηρημένους κανόνες στοὺς ὁποίους δέν ὑπάρχει τίποτε ἀμετάβλητο ἐκτός ἀπὸ τό γεγονός ὅτι διαψεύδεται συνεχῶς ἀπὸ τό πνεῦμα πού διαμορφώνεται. Ὅ,τι καθιερῶνεται ὡς αισθητικός κανόνας εἶναι προϊόν τοῦ γίγνεσθαι καί κατὰ συνέπεια μπορεῖ νά παρέλθει. Οἱ ἀξιώσεις αἰωνιότητας εἶναι πεπαλαιωμένες. Ἀκόμη καί οἱ ἐκπαιδευτικοί μέ πτυχία καί δασκαλίστικη νοοτροπία θά δίσταζαν νά ἐφαρμόσουν ἓνα καθαγιασμένο κριτήριο ὅπως ἐκεῖνο τῆς εὐαρέσκειας χωρίς πρακτικό ἐνδιαφέρον πάνω σέ ἔργα πεζογραφίας ὅπως ἡ *Μεταμόρφωση* ἢ ἡ *Ἀποικία τῶν τιμωρημένων*, ὅπου ἡ ἀσφαλῆς αισθητική ἀπόσταση μεταξύ τοῦ ἀναγνώστη καί τοῦ ἀντικειμένου κλονίζεται ἀπὸ τὰ συνεχῆ σόκ. Ὅποιος ἐμπειράθηκε τό μεγαλεῖο τῶν ἔργων τοῦ Kafka δέν μπορεῖ νά ἀποφύγει τήν αἴσθησι ὅτι ὁ λόγος περὶ τέχνης δέν τοὺς ταιριάζει. Τό ἴδιο δυσεφάρμοστες εἶναι καί οἱ *a priori* καθορισμένες κατηγορίες τοῦ τραγικοῦ καί τοῦ κωμικοῦ στό σημερινό δράμα, ὅσο καί ἂν αὐτές τό διαπερνοῦν, ὅπως ἐκεῖνα τὰ μεσαιωνικά ἐρεῖπια πού διατρέχουν τήν τεράστια πολυκατοικία μέ τὰ ἐνοικιαζόμενα δωμάτια καί διαμερίσματα, στήν παραβολή τοῦ Kafka. Ἄν τὰ θεατρικά τοῦ Beckett δέν ἐπιτρέπεται νά χαρακτηρισθοῦν οὔτε τραγικά οὔτε κωμικά, ἀκόμη λιγότερο θά μπορούσαν νά καταταγοῦν σέ ἓνα ἀνάμεικτο εἶδος κωμικοτραγικοῦ τύπου, ὅπως θά ἄρесе ἴσως σέ πολλοὺς καθηγητές τῆς αισθητικῆς. Τὰ ἔργα τοῦ Beckett ἐκτελοῦν τήν ἐτυμηγορία τῆς ἱστορίας γι' αὐτές τίς κατηγορίες ὡς τέτοιες, ἀκολουθώντας πιστά τή διαίσθηση ὅτι δέν μπορεῖ κανεὶς πιά νά γελά μέ τὰ περίφημα βασικά κείμενα κωμωδιῶν ἢ ὅτι μπορούν νά γελοῦν μόνον ὅσοι

έχουν περιέλθει ήδη στην κατάσταση ωμότητας πού διαφαίνεται στον ορίζοντα. Σύμφωνα με την αυτοστοχαστική τάση της νεώτερης τέχνης νά πραγματεύεται ως θέμα της τις ίδιες τις κατηγορίες της, έργα όπως τό *Περιμένοντας τόν Γκοντό* και τό *Τέλος του παιγνιδιού* μάλλον εμφανίζουν μέ τραγικό τρόπο τή μοίρα του κωμικού στοιχείου –στό δεύτερο λόγου χάρη στή σκηνή όπου τά κεντρικά πρόσωπα αποφασίζουν νά γελάσουν– παρά θά μπορούσαν νά χαρακτηρισθούν κωμικά· μέ ένα τέτοιο γέλιο πάνω στή σκηνή ό θεατής νοιώθει ότι τό πράγμα δέν είναι γιά γέλια. Ήδη ό Wedekind, μιλώντας γιά ένα θεατρικό έργο πού «φωτογράφιζε» τόν εκδότη του περιοδικού *Simplizissimus*, τό αποκάλεσε σάτιρα της σάτιρας. Ψεύτικη είναι ή αίσθηση υπεροχής της πανεπιστημιακής φιλοσοφίας, πού από μιά συνοπτική ιστορία της τέχνης άντλεί τήν ικανοποίηση του μηδέν θαυμάζειν (*nil admirari*^{150γ}) και, αντιλαμβανόμενη όλα τά πράγματα ως πάντοτε ίδια, έχει τό πλεονέκτημα ότι καθετί πού είναι στά σοβαρά διαφορετικό, πού κάνει τήν ύφιστάμενη τάξη πραγμάτων νά πονάει, μπορεί νά τό απορρίπτει επειδή είναι δυνατόν νά ανασκαλέψει δυσάρεστες αναμνήσεις. Αυτή ή στάση στην αισθητική συμβαδίζει μέ ένα κοινωνικοψυχολογικά και θεσμικά αντιδραστικό φρόνημα. Μόνο μέσω της κριτικής αυτοσυνείδησης θά μπορούσε ή αισθητική νά προσεγγίσει πάλι μέ κατανόηση τήν τέχνη, αν υποθεθεί ότι στάθηκε ποτέ ικανή νά τό κάνει.

Ένω όμως ή τέχνη υποπτεύεται ότι ή αισθητική έχει μείνει πολύ πίσω καθώς ακολουθεί τά ίχνη της, φοβάται μήπως μιά μή αναχρονιστική αισθητική κόψει τά νήματα ζωής της τέχνης, πού έτσι και αλλιώς είναι παρατεντωμένα. Μόνο μιά τέτοια αισθητική θά μπορούσε νά κρίνει αν και πώς ή τέχνη θά επιζήσει μετά τήν άνατροπή της μεταφυσικής, στην όποία όφείλει τήν ύπαρξή της και τό ουσιαστικό της περιεχόμενο. Ή μεταφυσική της τέχνης θά αποφανθεί γιά τήν επιβίωσή της. Ή άπουσία ενός έστω τροποποιημένου θεολογικού νοήματος λαμβάνει στην τέχνη τις διαστάσεις μιάς κρίσης του δικού της νοήματος. Όσο πιο άδυσώπητα είναι τά συμπεράσματα πού βγάζουν τά έργα τέχνης από τή στάθμη της συνείδησης σήμερα, τόσο πιο κοντά στην άπουσία νοήματος φθάνουν τά ίδια. Έτσι κατακτούν μιά ιστορικά καιρία αλήθεια, πού ή μή άποδοχή της θά καταδίκασε τήν τέχνη σέ μιά καταφατική σχέση προς τό κακό κατεστημένο. Ταυτόχρονα όμως ή χωρίς νόημα τέχνη αρχίζει

νά χάνει τόν λόγο ὑπαρξῆς της, τουλάχιστον σύμφωνα μέ ὅσα ἴσχυαν μέχρι πρόσφατα ὡς ἀπαράβατα. Ἄν ρωτοῦσε κανεῖς τήν τέχνη πρὸς τί ὑπάρχει, δέν θά εἶχε ἄλλη ἀπάντηση ἀπὸ τήν παραπομπή στή ρήση τοῦ Goethe γιά τό κατακάθι τοῦ παράλογου^{150δ} πού κάθε τέχνη περιέχει. Αὐτό τό κατακάθι, ἡ λάσπη, ἀνεβαίνει ἀπὸ τόν πάτο στήν ἐπιφάνεια καί καταγγέλλει τήν τέχνη. Καθὼς ἓνας ἀπὸ τοὺς κορμούς της ἔχει τίς ρίζες του στά φετίχ, μέ τήν ἀδυσώπητη πρόοδό της ξαναγυρίζει στὸν φετιχισμό, μετατρέπεται σέ τυφλό αὐτοσκοπὸ καί ἀποκαλύπτεται ὡς ἀναληθής, τρόπον τινά ὡς συλλογικὴ παράνοια, μόλις ἀρχίσει νά κλονίζεται τό ἀντικειμενικὸ της περιεχόμενο ἀλήθειας ὡς νόημά της. Ἄν ἡ ψυχανάλυση ἀνέπτυσε τὴ βασικὴ της ἀρχὴ πλήρως, ὥς τίς ἔσχατες συνέπειές της, θά ζητοῦσε, ὅπως καί κάθε θετικισμός, τήν κατάργηση τῆς τέχνης, κάτι πού ἔτσι καί ἀλλιῶς τείνει νά πράξει στίς ἀτομικὲς ἀναλύσεις, ὅπου ἀποτρέπει τοὺς ἀνθρώπους ἀπὸ τήν τέχνη. Ἄν ἡ τέχνη καθιγιασθεῖ ἀπλῶς ὡς μετουσίωση, ὡς ἓνα μέσον τῆς ψυχικῆς οἰκονομίας, ἀπογυμνώνεται ἀπὸ τό περιεχόμενο ἀλήθειας της καί ἐξακολουθεῖ νά φυτοζωεῖ μόνον ὡς ἀπάτη καί εὐσεβὴς πόθος. Ἀπὸ τήν ἄλλη μεριά ὅμως ἡ ἀλήθεια ὅλων τῶν ἔργων τέχνης θά ἦταν ἀνυπαρκτη χωρὶς ἐκεῖνον τόν φετιχισμό, πού τώρα ἀρχίζει νά γίνεται ἡ ἀναλήθεια τῶν ἔργων. Ἡ ποιότητα τῶν ἔργων τέχνης ἐξαρτᾶται κυρίως ἀπὸ τόν βαθμὸ τοῦ φετιχισμοῦ, ἀπὸ τόν σεβασμὸ πού ἀποδίδει ἡ παραγωγικὴ διαδικασία στά ἴδια της τὰ τεχνουργήματα, ἀπὸ τὴ σοβαρότητα πού τὴν κάνει νά ξεχνᾷ τὴν ἀστεία εὐχαρίστηση ἀπὸ τὴ δουλειά της. Μόνο μέσω τοῦ φετιχισμοῦ, τὴν τύφλωση τοῦ ἔργου τέχνης ἀπέναντι στήν πραγματικότητα, τῆς ὁποίας ἀποτελεῖ μέρος, σπάζει τό ἔργο τέχνης, ὡς πνευματικὸ ἐπίτευγμα, τόν μαγικό κλοιὸ τῆς ἀρχῆς τῆς πραγματικότητας.

Ἀπὸ τέτοιου εἶδους ὀπτικές γωνίες ἡ αἰσθητικὴ δέν φαίνεται ξεπερασμένη, ἀλλὰ μᾶλλον ἱστορικὰ καίρια καί ἀναγκαῖα. Ἡ τέχνη δέν αἰσθάνεται τὴν ἀνάγκη γιά μιὰ αἰσθητικὴ πού θά τῆς προσφέρει κανόνες προσανατολισμοῦ ὅπου ἡ ἴδια εἶναι ἀμήχανη, ἀλλὰ μᾶλλον γιά μιὰ αἰσθητικὴ πού θά τῆς δώσει τὴ δύναμη νά στοχασθεῖ, κάτι πού ἀπὸ μόνη της δέν μπορεῖ νά πραγματοποιήσει. Λέξεις ὅπως ὑλικό, μορφὴ, διαμόρφωση, πού εὐκολα βγαίνουν ἀπὸ τὴ γλώσσα ἢ τὴ γραφίδα τῶν σύγχρονων καλλιτεχνῶν, στήν καθημερινή τους χρῆση εἶναι κενολογίες· μιὰ ἀπὸ τίς λειτουργίες τῆς αἰσθη-

τικῆς θά ἦταν νά δώσει σέ αὐτά τά κελύφη σαφές περιεχόμενο. Πρίν ἀπό ὅλα ὅμως τήν ἀπαιτεῖ ἡ ἀνάπτυξη τῶν ἔργων. Τά ἔργα τέχνης δέν παραμένουν αἰωνίως ταυτόσημα μέ τόν ἑαυτό τους, ἀλλά γίνονται αὐτό πού εἶναι ἐπειδὴ τό εἶναι τους εἶναι ἓνα γίγνεσθαι· ἔτσι παραπέμπουν σέ μορφές τοῦ πνεύματος μέσω τῶν ὁποίων διαδραματίζεται αὐτό τό γίγνεσθαι, ἀπαιτοῦν τό σχόλιο καί τήν κριτική. Ἀλλά αὐτές οἱ μορφές παραμένουν ἀνίσχυρες ὅσο δέν βρίσκουν τό περιεχόμενο ἀλήθειας τῶν ἔργων. Καί αὐτή τήν ἱκανότητα τήν ἀποκτοῦν μόνον ὅταν ἀρθοῦν στό ὕψος τῆς αἰσθητικῆς. Τό περιεχόμενο ἀλήθειας ἑνός ἔργου ἔχει τήν ἀνάγκη τῆς φιλοσοφίας. Μόνο σέ αὐτό συναντᾷ ἡ φιλοσοφία τήν τέχνη ἢ ἐξαλείφεται μέσα της. Ὁ δρόμος πρὸς αὐτό τό σημεῖο σύγκλισης περνᾷ μέσα ἀπό τόν ἐσωτερικό στοχασμό τῶν ἔργων καί ὄχι ἀπό τήν ἐξωτερική ἐφαρμογή φιλοσοφικῶν θεωρημάτων. Τό περιεχόμενο ἀλήθειας τῶν ἔργων πρέπει νά διακρίνεται αὐστηρά ἀπό κάθε φιλοσοφία πού εἰσάγεται στά ἔργα ἀπό ἔξω, εἴτε ἀπό τόν ἴδιο τόν καλλιτέχνη εἴτε ἀπό ἓναν θεωρητικό. Μπορεῖ νά ὑποθέσει κανεῖς ὅτι τά τελευταῖα σχεδόν διακόσια χρόνια ἡ αἰσθητική καί ἡ τέχνη δέν συμβιβάζονται μεταξύ τους.¹⁵¹ Ἀπό τήν ἄλλη μεριά ἡ αἰσθητική ἀρνεῖται κατηγορηματικά ὅτι ἡ φιλολογία μπορεῖ νά ἀποκαλύψει τό περιεχόμενο ἀλήθειας τῶν ἔργων τέχνης, χωρίς νά ὑποβιβάζει μέ αὐτό τίς ἄλλες προσφορές της. Καθὼς ἡ παραδοσιακή αἰσθητική δέν μπορεῖ νά συμφιλιωθεῖ μέ τή σημερινή τέχνη, ἡ φιλοσοφική θεωρία τῆς τέχνης, μὴ ἔχοντας ἄλλη δυνατότητα, εἶναι ὑποχρεωμένη νά σκεφθεῖ τήν κατάπτωση τῶν κατηγοριῶν ὡς μετάπτωση, κατὰ παραλλαγή μιᾶς ρήσης τοῦ Nietzsche, ὡς μετάβαση σέ κάτι ἄλλο, ὑπὸ τήν ἔννοια τῆς καθορισμένης ἀρνήσεως. Ἡ μόνη μορφή πού ἀπέμεινε στή σημερινή αἰσθητική εἶναι ἡ αἰτιολογημένη καί συγκεκριμένη διάλυση τῶν συμβατικῶν αἰσθητικῶν κατηγοριῶν· ἔτσι ἀποκαλύπτει καί τή μεταμορφωμένη ἀλήθεια αὐτῶν τῶν κατηγοριῶν. Ἀφοῦ οἱ καλλιτέχνες εἶναι ἀναγκασμένοι νά στοχάζονται διαρκῶς, αὐτός ὁ στοχασμός δέν πρέπει νά ἀφεθεῖ στή τύχη, διότι ἔτσι θά κατέληγε σέ τυχαῖες καί ἐρασιτεχνικές ὑποθέσεις ἐργασίας, σέ ἐκλογικεύσεις αὐτοσχέδιων μαστορεμάτων ἢ σέ μὴ δεσμευτικές κοσμοθεωρητικές διακηρύξεις σχετικά μέ τίς προθέσεις τους, χωρίς ἀντίκρουσμα μέσα στό πραγματικό ἔργο. Τίς τεχνολογικές προτιμήσεις τῆς σύγχρονης τέχνης δέν θά ἔπρεπε πιά νά τίς προσυπογράφει κανένας μέ εὐπιστία, διότι ἔτσι ἡ τέχνη παραδίδε-

ται έντελῶς στό ὑποκατάστατο τοῦ σκοποῦ –τοῦ ἔργου– ἀφοσιωνόμενη στά μέσα, τίς μεθόδους μέ τίς ὁποῖες παράγεται τό ἔργο. Μιά τέτοια τάση έναρμονίζεται πολύ καλά μέ τή συνολική κοινωνική τάση νά θεοποιοῦνται τά μέσα, ἡ παραγωγή στό ὄνομα τῆς παραγωγῆς, ἡ πλήρης ἀπασχόληση καί τά συμπαρομαρτοῦντα, ἐπειδή ὁ δρόμος πρός τοὺς σκοπούς, τήν ἔλλογη θέσμιση τῆς ἀνθρωπότητας, εἶναι ἀποκλεισμένος. Ἐνῶ στή φιλοσοφία ἡ αἰσθητική εἶναι ἐκτός μόδας, οἱ πιό προηγμένοι καλλιτέχνες αἰσθάνονται ἀκόμη πιό ἐπιτακτικά τήν ἀναγκαιότητά της. Οὔτε ὁ Pierre Boulez ἀσφαλῶς ἔχει ὑπόψη μιᾶ κανονιστική αἰσθητική παραδοσιακοῦ τύπου, ἀλλά μιᾶ θεωρία τῆς τέχνης καθοριζόμενη ἀπό τή φιλοσοφία τῆς ἱστορίας. Αὐτό πού ἀποκαλεῖ «*orientation esthétique*» θά ἔπρεπε μᾶλλον νά μεταφρασθεῖ ὡς κριτικός αὐτοστοχασμός τοῦ καλλιτέχνη. Ἄν ὁ καιρός τῆς ἀφελοῦς τέχνης ἔχει παρέλθει σύμφωνα μέ τήν ἄποψη τοῦ Hegel, ἡ τέχνη πρέπει νά ἐνσωματώσει μέσα της τόν στοχασμό καί νά τόν ἀναπτύξει ἔτσι ὥστε νά μὴν εἶναι πιά κάτι ἐξωτερικό πρός τήν ἴδια, νά μὴν πλανᾶται πάνω της σάν ξένος. Αὐτό σημαίνει σήμερα αἰσθητική. Ἀξοντας τῶν σκέψεων τοῦ Boulez εἶναι ἡ ἀμηχανία πού τοῦ προκάλεσε ἡ διαδεδομένη ἀνάμεσα σέ καλλιτέχνες τῆς πρωτοπορίας ἄποψη ὅτι σχολιασμένες ὁδηγίες χρήσης τεχνικῶν μεθόδων συνιστοῦν ἤδη τό ἔργο τέχνης. Ὁ Boulez ἀντιτείνει ὅτι σημασία ἔχει μόνον αὐτό πού κάνει ὁ καλλιτέχνης καί ὄχι ὁ τρόπος καί τά ἔστω προηγμένα μέσα πού χρησιμοποίησε γιά νά τό κάνει.¹⁵²

Ὁ Boulez συμμερίζεται ἐπίσης τήν ἄποψη ὅτι, ἀπό τή σκοπιά τῆς σημερινῆς καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς, ἡ κατανόηση τῆς ἱστορικῆς ἐξέλιξης καί τῆς διαμεσολαβημένης ἀπό αὐτή τή στάθμη ἀντιθετικῆς σχέσης πρός τήν παράδοση συμπύπτει μέ ἔγκυρα συμπεράσματα γιά τήν παραγωγή. Τόν χωρισμό μεταξύ τῆς χειροτεχνικῆς διδασκαλίας καί τῆς αἰσθητικῆς, πού τόν διακήρυξε δογματικά ὁ Schönberg, στηριζόμενος σέ μιᾶ δικαιολογημένη κριτική τῆς ξένης πρός τά πράγματα αἰσθητικῆς, καί ὑποστηριζόταν ἀπό τοὺς καλλιτέχνες τῆς γενιᾶς του καθῶς καί ἐκείνης τοῦ Bauhaus, ὁ Boulez τόν ἀνακάλεσε ἀπό τόν κύκλο τῶν τεχνικῶν γνώσεων τοῦ καλλιτέχνη. Ἀλλά καί τό ἐγχειρίδιο ἁρμονίας (*Harmonielehre*) τοῦ Schönberg κατάφερε νά κρατήσει αὐτόν τόν χωρισμό μόνον ἐπειδή ὁ ἴδιος περιορίσθηκε στά τεχνικά μέσα πού εἶχαν πάψει νά εἶναι καί δικά του.^{152a} Ἄν εἶχε πραγματευθεῖ τά δικά του μέσα, θά ἀναγκαζόταν νά βρεῖ τόν ἑαυτό

του από την άποψη του αισθητικού στοχασμού, αφού δεν θά είχε νά μεταδώσει διδακτικές οδηγίες χειροτεχνικού τύπου. Ο αισθητικός στοχασμός είναι ή αρμόζουσα απάντηση στην αναπόφευκτη γήρανση της μοντέρνας τέχνης λόγω της απουσίας του στοιχείου της έντασης στο έντελως τεχνικό έργο. Η έλλειψη έντασης δεν μπορεί νά αρθει ίσως μόνο μέ τεχνικά μέσα, αν και ή τεχνική κριτική περιέχει πάντοτε και ένα υπερτεχνικό στοιχείο. Κάθε αξιόλογη τέχνη σήμερα είναι χωρίς ενδιαφέρον για την κοινωνία, ή όποια απλώς την ανέχεται, και αυτό προσβάλλει την ίδια την τέχνη αναγκάζοντάς την νά φέρει τά στίγματα ενός φαινομένου πού είναι αυτό καθ' έαυτό αδιάφορο, πού, αν και καθορισμένο, θά μπορούσε κάλλιστα νά είναι διαφορετικό ή και νά μήν υπάρχει. Τά τεχνικά κριτήρια πού ισχύουν σήμερα δεν επιτρέπουν πλέον τόν σχηματισμό κρίσεων για την καλλιτεχνική αξία ενός έργου και πολλές φορές επανέρχεται κανείς στην ξεπερασμένη κατηγορία του γούστου. Πολλά έργα για τά όποια είναι απρόσφορο τό ερώτημα αν αξίζουν κάτι όφείλουν την ύπαρξή τους, σύμφωνα μέ μιά παρατήρηση του Boulez, απλώς και μόνο στην άφηρημένη αντίθεσή τους προς τά προϊόντα της πολιτιστικής βιομηχανίας, όχι στό πνευματικό τους περιεχόμενο και την ικανότητά τους νά την κάνουν συγκεκριμένη και πραγματική. Για την καλλιτεχνική τους αξία θά μπορούσε λοιπόν νά αποφανθει μόνον ή αισθητική πού δεν ύστερεί σέ σχέση μέ τίς πιο προηγμένες τάσεις της τέχνης και τίς ξεπερνά στό επίπεδο της στοχαστικής δύναμης. Μιά τέτοια αισθητική δεν μπορεί παρά νά παραιτηθει από την έννοια του γούστου, ή όποια άκυρώνει μέ τόν πιο αξιοθρήνητο τρόπο την αξίωση αλήθειας πού εγείρει ή τέχνη. Η ένοχή της ως τώρα αισθητικής συνίσταται στό γεγονός ότι, ξεκινώντας από την υποκειμενική καλαισθητική κρίση, δεν αναγνώριζε τίς αξιώσεις αλήθειας της τέχνης, τή γνωστική της σημασία. Ο Hegel έπαιρνε πολύ σοβαρά αυτή την αξίωση της τέχνης, κατ' αντιδιαστολή προς τόν χαρακτήρα ενός ευχάριστου ή χρήσιμου παιγνιδιού, ήταν έχθρός του γούστου, αλλά στά θεματικά μέρη της Αισθητικής του δεν στάθηκε ικανός νά σπάσει τόν τυχαίο χαρακτήρα του γούστου. Είναι προς τιμήν του Kant ότι όμολόγησε την άπορία μεταξύ της αισθητικής αντικειμενικότητας και της καλαισθητικής κρίσης. Μολονότι έπεξεργάσθηκε μιά αισθητική ανάλυση τών επιμέρους στοιχείων της καλαισθητικής κρίσης, νοούσε αυτά τά στοιχεία ως αντικειμενι-

κά, χωρίς έκδηλο έννοιολογικό χαρακτήρα. Έτσι επισήμανε τόν νομιναλιστικό κίνδυνο για κάθε κατ' έξοχήν θεωρία, τόν όποιο δέν μπορεί νά αποσοβήσει κανείς άπλως μέ μιά πράξη τής βούλησης, καθώς καί τά στοιχεία πού τής έπιτρέπουν νά ξεπεράσει τόν έαυτό της. Δυνάμει τής πνευματικής κίνησης του άντικειμένου του, ή όποία τρόπον τινά έκλεισε τά μάτια της καί δέν τό έβλεπε, ό Kant στοχάστηκε τίς πιό βαθιές τάσεις μιās τέχνης πού δημιουργήθηκε έκατόν πενήντα χρόνια μετά τόν θάνατό του: εΐναι ή τέχνη πού αναζητεί τήν άντικειμενικότητά της ψηλαφώντας στόν άνοιχτό όρίζοντα, στό άκάλυπτο καί άβέβαιο. Ένας δεύτερος στοχασμός πρέπει νά έπεξεργασθεί τώρα τά συστατικά τών θεωριών του Kant καί του Hegel πού περιμένουν τήν έκπλήρωσή τους. Η άπάρνηση τής παράδοσης τής φιλοσοφικής αισθητικής πρέπει νά άποδώσει στήν τελευταία αυτό πού τής ανήκει.

Τό έσωτερικό άδιέξοδο τής αισθητικής εΐναι ότι δέν μπορεί νά συγκροτηθεί ούτε άπό πάνω ούτε άπό κάτω: ούτε άπό μιά έννοιολογική άφετηρία ούτε άπό τή μή έννοιολογική έμπειρία. Αυτό πού μπορεί νά τή βοηθήσει νά βγει άπό τό κακό δίλημμα εΐναι ή διαλεκτική φιλοσοφική αντίληψη ότι τά έμπειρικά δεδομένα καί οί έννοιες δέν εΐναι δύο αντίθετοι πόλοι, αλλά διαμεσολαβούνται άμοιβαΐα. Η αισθητική πρέπει νά οικειοποιηθεί αυτή τήν αντίληψη, διότι ή τέχνη έχει καί πάλι τήν άνάγκη της άφότου ή κριτική έμφανίσθηκε τόσο άποπροσανατολισμένη, πού δέν καταφέρει πιά νά σταθεί άπέναντί της καί εκφέρει έσφαλμένες καί τυχαΐες κρίσεις. Αν θέλει νά μή στήνει κανόνες ξένους πρός τήν τέχνη ούτε νά ταξινομεί μέ μή δεσμευτικό τρόπο τά καλλιτεχνικά δεδομένα, δέν μπορεί παρά νά δομηθεί διαλεκτικά. Δέν θά ήταν άνάρμοστο νά όρίσουμε τή διαλεκτική μέθοδο ως εκείνη πού ξεπερνά τό ρήγμα μεταξύ άπαγωγής καί έπαγωγής, πού τό διέπει μιά εκπραγματισμένη σκέψη, στό όποιο άλλωστε έναντιώθηκαν ρητά οί πιό παλαιές διατυπώσεις τής διαλεκτικής στόν γερμανικό ιδεαλισμό, εκείνες του Fichte.¹⁵³ Η αισθητική δέν πρέπει νά μένει ούτε πίσω άπό τήν τέχνη ούτε πίσω άπό τή φιλοσοφία. Η Αισθητική του Hegel, παρά τήν άφθονία τών πολύ σημαντικών άντιλήψεων πού περιέχει, δέν ανταποκρίνεται πλήρως στήν έννοια τής διαλεκτικής όπως αναπτύσσεται στά κύρια έργα του, κάτι πού ισχύει καί για άλλα θεματικά μέρη του συστήματός του. Αυτό τό κενό δέν εΐναι εύκολο νά

ἀναπληρωθεῖ. Μιά αισθητική διαλεκτική δέν πρέπει νά προϋποθέσει τή μεταφυσική τοῦ πνεύματος, ἡ ὁποία στόν Hegel καί τόν Fichte ὄφειλαν νά ἐγγυηθοῦν ὅτι τό μεμονωμένο στοιχεῖο, μέ τό ὁποῖο ἀρχίζει ἡ ἐπαγωγή, καί τό γενικό, ἀπό τό ὁποῖο ξεκινᾷ ἡ ἀπαγωγή, εἶναι ἓνα καί τό αὐτό. Ἡ αισθητική, πού εἶναι ἐπίσης ἓνας κλάδος τῆς φιλοσοφίας, δέν μπορεῖ νά ἀνασυστήσῃ ἐκεῖνο πού ἀποσυντέθηκε στήν κατ' ἐξοχήν φιλοσοφία. Πιο κοντά πρός τή σημερινή στάθμη ἐξέλιξης βρίσκεται ἡ καντιανή θεωρία πού θέλησε νά συνδυάσει στήν αισθητική τή συνείδηση τῆς ἀναγκαιότητας μέ τήν ἐπίγνωση ὅτι αὕτη ἡ ἀναγκαιότητα δέν εἶναι φανερή καί βατή. Ἡ αισθητική κινεῖται στά τυφλά. Ψάχνει ψηλαφώντας στό σκοτάδι καί ὁμως καθοδηγεῖται ἀπό μία ἀνάγκη πού διέπει τό ἀντικείμενό της. Αὐτός εἶναι ὁ κόμβος κάθε αισθητικῆς προσπάθειας σήμε-
ρα. Δέν εἶναι ἐντελῶς ἀδύναμη καθὼς μοχθεῖ νά τόν λύσει, διότι ἡ τέχνη εἶναι, ἥ ἦταν μέχρι πρόσφατα, ὑπό τή γενική ρήτρα τῆς φαινομενικότητάς της αὐτό πού ἡ μεταφυσική, χωρίς φαινομενικότητα, ἀπλῶς ἤθελε νά εἶναι. Ὄταν ὁ Schelling ἀναγόρευσε τήν τέχνη ὄργανο τῆς φιλοσοφίας, ἄθελά του ὁμολόγησε αὐτό πού συνήθως ἡ μεγάλη ἰδεαλιστική θεώρηση ἀποσιωποῦσε ἢ, ἀποβλέποντας στήν αὐτοσυντήρησή της, δέν ἤθελε νά παραδεχθεῖ. Γιαυτό καί ὁ Schelling, ὅπως εἶναι γνωστό, δέν ἀνέπτυξε τή δική του θέση περί ταυτότητας τόσο συστηματικά ὅπως ὁ Hegel. Τόν αισθητικό χαρακτήρα τῆς φιλοσοφίας τοῦ Hegel, τό γιγαντιαῖο πλασματικό «σάν νά» τοῦ ἐγελιανοῦ συστήματος, ἀνακάλυψε ἀργότερα ὁ Kierkegaard, κάτι πού θά μπορούσε νά δείξει κανεῖς μέχρι τήν τελευταία λεπτομέρεια στή μεγάλη του *Λογική*.¹⁵⁴ Ἡ τέχνη εἶναι ὁ ὑπάρχων καί σέ μεγάλο βαθμό αἰσθητός κόσμος πού καθορίζεται ὡς πνεῦμα, κάτι πού ὁ ἰδεαλισμός ἀπλῶς τό ἰσχυριζόταν γιά τήν ἐξωαισθητική πραγματικότητα. Τό ἀφελές στερεότυπο πού στιγματίζει τόν καλλιτέχνη ὡς ἰδεαλιστή ἢ, ἀνάλογα μέ τό γοῦστο, λόγω τῆς δῆθεν ἀπόλυτης λογικότητάς τοῦ ἀντικειμένου του ὡς τρελό, συγκαλύπτει αὕτη τήν ἐμπειρία. Τά ἔργα τέχνης εἶναι πνευματικά μορφώματα ἀπό τήν ἴδια τους τή σύσταση, ἀντικειμενικά, ὄχι μόνον ἐπειδή εἶναι προϊόντα πνευματικῶν διαδικασιῶν: κατὰ τά ἄλλα δέν θά μπορούσε κανεῖς νά τά διακρίνει κατ' ἀρχήν ἀπό τά φαγητά καί τά ποτά. Ἄνευ ἀντικειμένου εἶναι ἐκεῖνες οἱ σύγχρονες ἀνατολικοευρωπαϊκές διαμάχες πού συγχέουν τήν πρωτοκαθεδρία τοῦ μορφο-

λογικοῦ νόμου ὡς πνευματικῆς διάστασης μέ μιὰ ἰδεαλιστική ἀντίληψη τῆς κοινωνικῆς πραγματικότητας. Μόνον ὡς πνεῦμα εἶναι ἡ τέχνη μιὰ ἀντίθεση στήν ἐμπειρική πραγματικότητα καί κινεῖται πρὸς τὴν καθορισμένη ἄρνηση τῆς ὑφιστάμενης θέσμησης τοῦ κόσμου. Μιὰ διαλεκτική θεωρητική κατασκευή τῆς τέχνης εἶναι δυνατή καθόσον ἐνυπάρχει σέ αὐτὴ πνεῦμα, τὸ ὁποῖο ὅμως δέν εἶναι ἀπόλυτο ἢ ἐγγυημένο. Τὰ ἔργα τέχνης, ὅσο καί ἂν ἐμφανίζονται ὡς αἰσθητὰ φαινόμενα, εἶναι ἀποκρυσταλλώματα τῆς διαδικασίας μεταξὺ αὐτοῦ τοῦ πνεύματος καί τοῦ ἄλλου του. Ἐδῶ ἔγκειται ἡ διαφορὰ ἀπὸ τὴν ἐγγελιανὴ αἰσθητική, στήν ὁποία ἡ ἀντικειμενικότητα τοῦ ἔργου τέχνης εἶναι ἡ ἀλήθεια τοῦ πνεύματος πού ἔχει μετατραπῇ στήν ἐτερότητά της καί ταυτίζεται μέ αὐτή. Τὸ πνεῦμα ἦταν γιὰ τὸν Hegel ταυτόσημο μέ τὴν ὁλότητα· αὐτὸ ἴσχυε καί γιὰ τὸ πνεῦμα τῆς τέχνης. Ἀλλὰ μετὰ τὴν ἀνατροπὴ τῆς γενικῆς θέσης τοῦ ἰδεαλισμοῦ τὸ πνεῦμα εἶναι ἀπλῶς ἓνα στοιχεῖο μέσα στὰ ἔργα τέχνης. Εἶναι ἀσφαλῶς αὐτὸ πού τὰ κάνει τέχνη, ἀλλὰ δέν εἶναι παρόν χωρὶς τὸ ἀντίθετό του, τὸ ὁποῖο δέν μπορεῖ νὰ καταβροχθίσει. Ἔτσι ἀκριβῶς καί ἡ ἱστορία τῆς τέχνης δέν γνώρισε ποτέ καθαρά ἔργα τέχνης, δηλαδή ἔργα πού θά μπορούσαν νὰ ἐπιτύχουν τὴν ταυτότητα τοῦ πνεύματος καί τοῦ μὴ πνεύματος. Τὸ πνεῦμα στὰ ἔργα τέχνης, ἤδη ἀπὸ τὴ σύστασή τους, δέν εἶναι καθαρὸ. Τὰ ἔργα πού δίνουν τὴν ἐντύπωση ὅτι ἐνσαρκώνουν μιὰ τέτοια ταυτότητα δέν εἶναι τὰ πιὸ σημαντικά. Τὸ ἀντίθετο τοῦ πνεύματος μέσα στὰ ἔργα τέχνης δέν εἶναι ὅμως ἡ φυσικὴ ὑπόσταση τῶν ὑλικῶν καί τῶν ἀντικειμένων. Ἀντιπροσωπεύει μιὰ ὀριακὴ τιμὴ. Τὰ ἔργα τέχνης φέρουν μέσα τους τὸ ἀντίθετό τους· τὰ ὑλικά τους εἶναι ἱστορικά καί κοινωνικά προδιαμορφωμένα ὅπως καί οἱ μέθοδοί τους, καί τὸ ἐτερογενές πρὸς αὐτὰ εἶναι τὸ στοιχεῖο τους πού ἀντιστέκεται στήν ἐνοποίησή τους· χωρὶς αὐτὸ ὅμως ἡ ἐνότητα τῶν ἔργων τέχνης θά ἦταν μόνο μιὰ πύρρεια νίκη πάνω σέ κάτι πού δέν προβάλλει ἀντίσταση. Ὡς ἐδῶ ὁ αἰσθητικὸς στοχασμὸς συνάδει μέ τὴν ἱστορία τῆς τέχνης πού ἔφερνε συνεχῶς στό ἐπίκεντρο τὸ στοιχεῖο τῆς διαφωνίας μέχρι νὰ ἀρθεῖ ἐντελῶς ἡ διαφορὰ μεταξὺ διαφωνίας καί συμφωνίας. Ἔτσι ἡ τέχνη συμμερίζεται τὸν πόνο, τὸ πάσχειν, πού μέσω τῆς ἐνότητας τῆς διαδικασίας της δέν ἐξαφανίζεται, ἀλλὰ ἀναζητεῖ τὴ γλώσσα γιὰ νὰ ἐκφρασθεῖ. Ἡ αἰσθητικὴ τοῦ Hegel διέφερε στὰ σοβαρὰ ἀπὸ μιὰ ἀπλῶς τυπικὴ αἰσθητικὴ, κα-

θώς παρά τις αρμονιστικές της τάσεις, την πίστη στο κατ' αίσθηση φαίνεσθαι της ιδέας, αναγνώρισε αυτή τη σχέση μεταξύ τέχνης και πόνου τοποθετώντας την τέχνη πλάι στη συνείδηση δυσχερειών. Αυτός που πρώτος διέβλεψε το τέλος της τέχνης θεώρησε ως τόν πιο βάσιμο λόγο επιβίωσής της το γεγονός ότι εξακολουθούν να υφίστανται και οι άνθρωπινες δυσχέρειες που περιμένουν την έκφρασή τους· επειδή οι ίδιες είναι βουβές, τις εκφράζουν τα έργα τέχνης ως αντιπρόσωποί τους. Ή θέση ότι το στοιχείο του πνεύματος ενυπάρχει στα έργα τέχνης σημαίνει ότι αυτό δεν πρέπει να ταυτίζεται με το πνεύμα που τα παρήγαγε ούτε με το συλλογικό πνεύμα της εποχής. Ο καθορισμός του πνεύματος στα έργα τέχνης είναι το κυριότερο καθήκον της αισθητικής· είναι μάλιστα τόσο πειστικό, αφού δεν επιτρέπεται να δανεισθεί την κατηγορία του πνεύματος από τη φιλοσοφία. Ο κοινός νοῦς (common sense), που έχει τη συνήθεια να ταυτίζει το πνεύμα των έργων τέχνης με αυτό που εμφυσούν στα έργα οι παραγωγοί τους, πρέπει να ανακαλύψει αρκετά σύντομα ότι η αντίσταση που προβάλλει το καλλιτεχνικό υλικό, οι ίδιες του οι επιταγές, τα ζωντανά ακόμη ιστορικά μοντέλα και οι αντίστοιχες τεχνικές, στοιχειωδώς ήδη ένα πνεύμα που θα μπορούσε –για λόγους συντομίας και κατά παρέκκλιση από τόν Hegel– να αποκληθεί αντικειμενικό, ότι όλα αυτά λοιπόν συμμετέχουν στη συγκρότηση των έργων τέχνης, και μάλιστα σε τέτοιο βαθμό, που δεν είναι βάσιμο να τα ανάγουμε στο υποκειμενικό πνεύμα. Η σχέση αλληλεπίδρασης μεταξύ θεματικού υλικού και εργασίας, όπως την ανέπτυξε ο Hegel στη διαλεκτική κυρίου και δούλου, αναπαράγεται με ανάλογο τρόπο στην τέχνη. Αν εκείνο το κεφάλαιο της Φαινομενολογίας του πνεύματος από ιστορική άποψη φέρνει στον νοῦ μας τη φεουδαρχία, ή ίδια ή τέχνη, από την ύπαρξή της και μόνο, έχει κάτι αρχαϊκό. Ο στοχασμός πάνω σε αυτό δεν μπορεί να διαχωρισθεί από τις σκέψεις για τους λόγους ύπαρξης και επιβίωσης της τέχνης. Οι σημερινοί νεοτρωγλοδύτες τό ξέρουν καλύτερα από τους εκπροσώπους της ακλόνητης πίστης στον πολιτισμό.

Ή αισθητική θεωρία, μή πιστεύοντας πιά σε μιά α priori κατασκευή και προειδοποιημένη για τούς κινδύνους μιᾶς προϊούσας γενίκευ-

σης και ἀφαίρεσης, ἐστιάζει τό ἐνδιαφέρον της στήν ἐμπειρία τοῦ αἰσθητικοῦ ἀντικειμένου. Αὐτό δέν μπορούμε νά τό γνωρίσουμε ἀπλῶς ἀπό ἔξω καί ἀπαιτεῖ ἀπό τή θεωρία, σέ ὅποιοδήποτε ἐπίπεδο ἀφαίρεσης, νά τό κατανοήσῃ. Στή φιλοσοφία ἡ ἔννοια τῆς κατανόησης (Verstehen) ἔχει ἐκτεθεῖ ἄσχημα ἀπό τή σχολή τοῦ Dilthey καί ἀπό κατηγορίες ὅπως ἡ ἐναίσθηση. Ἄν ἀπορρίψουμε τά θεωρήματα αὐτοῦ τοῦ εἶδους καί ἀπαιτήσουμε τήν κατανόηση τῶν ἔργων τέχνης ὑπό τήν ἔννοια μιᾶς γνώσης αὐστηρά καθορισμένης ἀπό τήν ἀντικειμενικότητα τῶν ἔργων, ἀνακύπτουν πολλές δυσκολίες. Πρέπει νά ὁμολογήσουμε ἐξαρχῆς ὅτι τουλάχιστον στήν αἰσθητική ἡ γνώση πραγματοποιεῖται κατά στρώματα. Αὐθαίρετος θά μπορούσε νά χαρακτηρισθεῖ μόνον ὁ καθορισμός τῆς ἀφετηρίας αὐτῆς τῆς στρωμάτωσης στήν ἐμπειρία, πού φθάνει βαθύτερα ἀπό τήν αἰσθητική μετουσίωση καί εἶναι ἀδιαχώριστη ἀπό τή ζωντανή αἰσθητήρια ἀντίληψη. Ἡ ἐμπειρία παραμένει συγγενική πρός τήν τελευταία, ἐνῶ γιά νά γίνει ἐμπειρία πρέπει νά ἀπομακρυνθεῖ ἀπό τήν ἀμεσότητα τῆς αἰσθητήριας ἀντίληψης, στήν ὁποία διαρκῶς κινδυνεύει νά ξαναβουλιάξῃ, ὅπως στούς ἀποκλεισμένους ἀπό τή μόρφωση πού, ὅταν ἀφηγοῦνται τήν «ὑπόθεση» ἐνός θεατρικοῦ ἔργου ἢ μιᾶς κινηματογραφικῆς ταινίας, χρησιμοποιοῦν τόν ἀόριστο ἀντί τοῦ ἐνεστῶτα· ἀλλά χωρίς κανένα ἵχνος μιᾶς τέτοιας ἀμεσότητας ἡ καλλιτεχνική ἐμπειρία εἶναι τόσο μάταιη ὅσο καί ἐκείνη τῶν ἀπαιδευτων. Μέ τόν τρόπο τῶν Ἀλεξανδρινῶν χάνει ἀπό τά μάτια της τήν ἀξίωση τῆς ἀμεσης ὑπαρξῆς της πού ἐγείρει κάθε ἔργο τέχνης, εἴτε θέλει εἴτε δέν θέλει. Τό ψεῦδος τῆς προκαλλιτεχνικῆς ἐμπειρίας τοῦ αἰσθητικοῦ φαινομένου εἶναι ὅμως ὅτι ταυτίζεται καί ἀντιταυτίζεται μέ τά ἔργα τέχνης ὅπως στήν ἐμπειρική ζωή, ὅπου συμπαθεῖ καί ἀντιπαθεῖ, ἴσως μάλιστα σέ μεγαλύτερο βαθμό, δείχνει δηλαδή ἐκείνη τή στάση πού ὁ ὑποκειμενισμός θεωροῦσε ὄργανο τῆς αἰσθητικῆς ἐμπειρίας. Ἡ μή ἐννοιολογική προσέγγιση τοῦ ἔργου τέχνης παραμένει ἐγκλωβισμένη στόν κύκλο τοῦ γούστου καί βλέπει τό ἔργο ὅπως σέ ἕναν παραμορφωτικό καθρέφτη καί σάν νά τό ἐκλαμβάνει ὡς παράδειγμα γιά τή χρήση φιλοσοφικῶν ρήσεων. Ἡ μαλακότητα τοῦ ἐκλεπτυσμένου καί πρόθυμου νά ταυτισθεῖ δέν μπορεί νά ἀνταποκριθεῖ στή σκληρότητα τοῦ ἔργου τέχνης· ἡ σκληρή σκέψη ὅμως στερεῖ τόν ἑαυτό της ἀπό τό στοιχεῖο τῆς δεκτικότητας, χωρίς τό ὁποῖο παύει νά εἶναι κἂν σκέ-

ψη. Ἡ προκαλλιτεχνική ἐμπειρία ἔχει τήν ἀνάγκη τῆς προβολῆς,¹⁵⁵ ἐνῶ ἡ αἰσθητική ἐμπειρία, ἀκριβῶς λόγω τῆς *a priori* πρωτοκαθεδρίας τῆς ὑποκειμενικότητας σέ αὐτή, εἶναι μιὰ κίνηση ἀντίστροφη τῆς ὑποκειμενικῆς προβολῆς. Ἀπαιτεῖ ἓνα εἶδος αὐταπάραρνησης τοῦ παρατηρητῆ, τήν ἱκανότητά του νά συνειδητοποιεῖ καί νά καταγράφει ὅ,τι τά αἰσθητικά ἀντικείμενα λένε ἢ ἀποσιωποῦν ἀπό μόνα τους. Ἡ αἰσθητική ἐμπειρία δημιουργεῖ κατ' ἀρχάς μιὰ ἀπόσταση ἀνάμεσα στόν παρατηρητή καί τά ἀντικείμενα. Αὐτό ἐνυπάρχει μέσα στήν ἰδέα τῆς χωρίς πρακτικό ἐνδιαφέρον θεώρησης. Ἀπειρόκαλοι εἶναι ἐκεῖνοι πού ἡ σχέση τους πρός τά ἔργα τέχνης καθορίζεται ἀπό τή δυνατότητα καί τόν βαθμό ὑποκατάστασης τῶν προσώπων πού ἐμφανίζονται στό ἔργο τέχνης. Οἱ καταναλωτές τῆς πολιτιστικῆς βιομηχανίας μποροῦν νά παίρνουν τή θέση τῶν παρουσιαζόμενων προσώπων καί αὐτό τοῦς κάνει μόνιμους πελάτες κάθε κλάδου τῆς. Ὅσο πιο πολύ ἡ καλλιτεχνική ἐμπειρία κατέχει τά ἀντικείμενά της, ὅσο πιο κοντά τους τρόπον τινά βρίσκεται, τόσο περισσότερο ἀπομακρύνεται ἀπό αὐτά. Ὁ ἐνθουσιασμός γιά τήν τέχνη εἶναι ξένος πρός τήν τέχνη. Ἐτσι ἡ αἰσθητική ἐμπειρία, ὅπως ἤξερε ὁ Schopenhauer, σπάζει τόν μαγικό κλοιό τῆς πεισματικῆς αὐτοσυντήρησης καί γίνεται μοντέλο μιᾶς στάθμης τῆς συνείδησης, ὅπου τό Ἐγώ δέν ἀναζητεῖ τήν εὐτυχία του στήν ἐπιδίωξη τῶν ἀτομικῶν συμφερόντων, σέ τελική ἀνάλυση στήν ἀναπαραγωγή του. – Ἄν κάποιος ἀντιλαμβάνεται σωστά τήν «ὑπόθεση» ἐνός μυθιστορήματος ἢ ἐνός δράματος, μαζί μέ τά κίνητρα δράσης, ἢ τά στοιχεῖα πού ἀπαρτίζουν ἓναν πίνακα ἢ ἓνα γλυπτό, αὐτό δέν σημαίνει ἀκόμη ὅτι ἔχει κατανοήσει τό ἔργο τέχνης. Ἐξίσου αὐτονόητο εἶναι ἀσφαλῶς ὅτι χωρίς αὐτά τά στοιχεῖα ἡ κατανόηση εἶναι ἀδύνατη. Ὑπάρχουν ἀκριβεῖς ἐπιστημονικές περιγραφές, ἀκόμη καί ἀναλύσεις τῶν εἰδικῶν στίς διάφορες τέχνες –λόγου χάρη θεματικές ἀναλύσεις στή μουσική–, οἱ ὁποῖες ἀφήνουν ἔξω καθετί οὐσιῶδες. Ἐνα δεύτερο ἐπίπεδο θά ἦταν ἡ κατανόηση τῆς πρόθεσης τοῦ ἔργου, αὐτοῦ πού ἀπό μόνο του θέλει νά πεῖ· στή γλώσσα τῆς παραδοσιακῆς αἰσθητικῆς εἶναι ἡ ἰδέα τοῦ ἔργου, λόγου χάρη ἡ ἐνοχή τῆς ὑποκειμενικῆς ἠθικότητας στήν Ἀγριόλαπια τοῦ Ibsen. Ἀλλά ἡ πρόθεση τοῦ ἔργου δέν εἶναι ταυτόσημη μέ τήν οὐσία του, τό πνευματικό του περιεχόμενο, καί ἡ κατανόηση τῆς πρόθεσης εἶναι προσωρινή, ἀφοῦ δέν περιλαμβάνει καί τήν ἐκτίμηση ἃν ἡ

πρόθεση έχει υλοποιηθεί στη δομή του έργου, αν αυτή ξετυλίγει ολόκληρη τη δυναμική, αν αναπτύσσει τούς ανταγωνισμούς που διέπουν τά έργα τέχνης αντικειμενικά, πέρα και έξω από την πρόθεσή τους. Έπιπλέον ή κατανόηση της πρόθεσης δεν συλλαμβάνει ακόμη τό περιεχόμενο αλήθειας τών έργων. Έτσι λοιπόν κάθε κατανόηση έργων τέχνης είναι ουσιαστικά, όχι υπό την έννοια τών τυχαίων βιογραφικῶν στοιχείων, διαδικασία καί κατά κανέναν τρόπο εκείνο τό μυστηριῶδες «βίωμα» πού ὡς διά μαγείας συλλαμβάνει τά πάντα καί ἀνοίγει τόν δρόμο πρὸς τό ἀντικείμενο. Ἡ ἰδέα της κατανόησης εἶναι νά συνειδητοποιήσῃ κανεῖς μέσω της πλήρους ἐμπειρίας τοῦ έργου τέχνης τήν οὐσία του, τόν πνευματικό χαρακτήρα τοῦ περιεχομένου του. Αὐτό ἀφορᾷ τόσο τή σχέση τοῦ έργου πρὸς τό θεματικό ὕλικό του, τήν ἐμφάνιση καί τήν πρόθεσή του ὅσο καί τήν ἴδια τήν ἀλήθεια του ἢ τό ψεῦδος του, σύμφωνα μέ τήν ἰδιαίτερη λογική τών έργων τέχνης, πού μᾶς ἐπιτρέπει νά διακρίνουμε ἀνάμεσα στό ἀληθινό καί τό ψεύτικο. Τά έργα τέχνης καταννοοῦνται μόνον ὅταν ἡ ἐμπειρία τους φθάνει στό ἐπίπεδο ὅπου μπορεῖ νά κρίνει ἂν κάτι εἶναι ἀληθές ἢ ἀναληθές, ἢ ἔστω σέ ἓνα προγενέστερο στάδιο, ἂν κάτι εἶναι ὀρθό ἢ ἐσφαλμένο. Ἡ κριτική δέν ἔρχεται νά προστεθεῖ στήν αἰσθητική ἐμπειρία, ἀλλά ἐνυπάρχει στήν ἴδια. Ἡ κατανόηση ἑνός έργου τέχνης ὡς σχηματισμοῦ ἀλήθειας τό συσχετίζει μέ τήν ἀναλήθειά του, διότι δέν ὑπάρχει ἔργο τέχνης πού δέν συμμετέχει στήν ἀέναη ἀναλήθεια τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου. Μιά αἰσθητική πού δέν κινεῖται μέ προοπτική τήν ἀλήθεια παραλύει μπροστά στό καθῆκον της· συνήθως εἶναι γαστρονομική. Ἐπειδή τό στοιχεῖο της ἀλήθειας εἶναι οὐσιῶδες γιά τά έργα τέχνης, τά ἴδια συμμετέχουν στή γνώση· ἓνα μερίδιο σέ αὐτή ἔχει καί ἡ θεμιτή σχέση πρὸς αὐτά. Ὅποιος τά παραδίδει στήν ἀνορθολογικότητα ἀνοσιουργεῖ σέ βάρος της ὑψηλῆς τους ἀξίας ὑπό τό πρόσχημα μιᾶς ὑψηλότερης. Ἡ γνώση τών έργων τέχνης ἀκολουθεῖ τή δική τους γνωστική σύσταση: ὁ τρόπος της δικῆς τους γνώσης δέν εἶναι μία γνώση ἀντικειμένου. Τό ἴδιο παράδοξη εἶναι καί ἡ καλλιτεχνική ἐμπειρία, πού κινεῖται στό αὐτονόητο τοῦ ἀκατανόητου. Αὐτό καθορίζει καί τή συμπεριφορά τών καλλιτεχνῶν καί εἶναι ὁ λόγος γιά τόν ὅποιο οἱ θεωρίες τους εἶναι ἀπόκρυφες καί ἀβοήθητες. Καθῆκον μιᾶς φιλοσοφίας της τέχνης δέν εἶναι κυρίως ἡ προσπάθεια νά ἀπαλείψῃ μέσω ἐξηγήσεων τό στοιχεῖο τοῦ ἀκατανόη-

του, κάτι πού δέν μπόρεσε νά ἀποφύγει ἡ θεωρητική φιλοσοφία, ὅσο μάλλον νά κατανοήσει τό ἴδιο τό ἀκατανόητο, πού ἀνήκει στόν χαρακτήρα τοῦ πράγματος, τοῦ ἔργου τέχνης. Μόνον ἔτσι ἀποφεύγει ἡ φιλοσοφία τῆς τέχνης τόν βιασμό τῆς τέχνης. Τό ζήτημα τῆς κατανοησιμότητας ὀξύνεται στό ἔπακρο ἀπέναντι στή σημερινή παραγωγή, καθώς προϋποθέτει κάτι ἀντικειμενικά κατανοητό στό ἔργο τέχνης, ὥστε ἡ κατανόηση νά μὴν εἶναι ἀπλῶς μιά ὑποκειμενική ὑπόθεση καταδικασμένη στή σχετικότητα. Ὅταν τό ἔργο τέχνης προτάσσει τήν ἔκφραση τοῦ ἀκατανόητου καί ὑπό τό πρόσημό της διαλύει ἀπό μόνο του τή δυνατότητα κατανόησής του, τότε ἡ παραδοσιακή ἱεραρχία τῆς κατανόησης καταρρέει. Τή θέση της παίρνει ὁ στοχασμός πάνω στόν αἰνιγματικό χαρακτήρα τῆς τέχνης. Ἀλλά ἡ λεγόμενη λογοτεχνία τοῦ παράλογου –ὑπό αὐτή τήν κατηγορία συσσωρεύονται πολλά καί διάφορα καί αὐτό προωθεῖ ἀπλῶς τίς παρανοήσεις στή γρήγορη συνεννόηση– δείχνει ὅτι ἡ κατανόηση, τό νόημα καί τό πνευματικό περιεχόμενο δέν εἶναι ἰσοδύναμα. Ἡ ἀπουσία νοήματος γίνεται πρόθεση, ἂν καί ὄχι πάντοτε μέ τήν ἴδια συνέπεια· σέ ἓνα θεατρικό ἔργο ὅπως ὁ *Ρινόκερος* τοῦ Ionesco μπορεῖ κανεῖς, παρά τήν παράτολμη ἰδέα τῆς μεταμόρφωσης τῶν ἀνθρώπων σέ ρινόκερους, νά ξεχωρίσει καθαρά αὐτό πού παλαιότερα ὀνομαζόταν ἰδέα τοῦ ἔργου: ἀντίσταση κατά τῆς ἀγέλης καί τῆς τυποποιημένης συνείδησης, μιά ἱκανότητα πού δέν ἀναμένεται τόσο ἀπό τό καλολαδωμένο Ἐγώ τῶν ἐπιτυχῶς προσαρμοσμένων ὅσο μάλλον ἀπό ἐκείνους πού ὑστεροῦν ἔναντι τῆς κυρίαρχης ἐργαλειακῆς ὀρθολογικότητας. Τό ριζικά παράλογο ὡς καλλιτεχνική πρόθεση ὀφείλεται ἴσως στήν καλλιτεχνική ἀνάγκη νά μεταφρασθεῖ τό ἐπίπεδο τῆς μεταφυσικῆς ἀπουσίας νοήματος σέ μιά καλλιτεχνική γλῶσσα πού παραιτεῖται ἀπό τό νόημα, σέ ἀντιπαράθεση λόγου χάρη πρὸς τόν Sartre, στά ἔργα τοῦ ὁποίου αὐτά ἡ μεταφυσική ἀπουσία νοήματος προβάλλεται ὡς ἀπτή ὑποκειμενική ἐμπειρία. Τό ἀρνητικό μεταφυσικό περιεχόμενο στόν Beckett δέν ἀφορᾷ μόνο τή μορφή, ἀλλά προσβάλλει καί τό ἀντικείμενο τῆς μορφοποίησης. Ἐτσι ὅμως τό μόρφωμα δέν γίνεται κάτι ἀπολύτως ἀκατανόητο· ἡ αἰτιολογημένη ἄρνηση τοῦ συγγραφέα νά ἐξηγήσει τά ὑποτιθέμενα σύμβολα μένει πιστή στήν αἰσθητική παράδοση, τήν ὁποία κατά τά ἄλλα ἐγκαταλείπει. Ἀνάμεσα στήν ἀρνητικότητα τοῦ μεταφυσικοῦ περιεχομένου καί τή συσχότι-

ση τοῦ αἰσθητικοῦ περιεχομένου ὑπάρχει μιά σχέση, ἀλλά ὄχι ταύτιση. Ἡ μεταφυσική ἄρνηση δέν ἐπιτρέπει πιά καμμιὰ αἰσθητική μορφή πού ἀπό μόνη της θά συνεπαγόταν μιά μεταφυσική κατάφαση, καί παραταῦτα μπορεῖ νά γίνει αἰσθητικό περιεχόμενο, νά καθορίσει τή μορφή.

Ἡ ἔννοια τῆς καλλιτεχνικῆς ἐμπειρίας, πού τίθεται στό ἐπίκεντρο τῆς αἰσθητικῆς καί πού μέ τό αἶτημα γιά κατανόηση εἶναι ἀσυμβίβαστη μέ τόν θετικισμό, δέν συμπίπτει ἐντούτοις μέ τήν τρέχουσα ἔννοια τῆς ἐσωτερικῆς ἀνάλυσης ἑνός ἔργου. Αὕτη ἡ ἐνδοπλαισιακή ἀνάλυση, αὐτονόητη γιά τήν καλλιτεχνική ἐμπειρία, σέ ἀντίθεση πρὸς τή φιλολογία, συνιστᾷ χωρίς ἀμφιβολία ἓνα ἀποφασιστικό βῆμα προόδου στήν ἐπιστήμη. Μερικοί κλάδοι τῆς ἐπιστήμης τῆς τέχνης, ὅπως ἡ ἀκαδημαϊκή μουσικολογία, βγῆκαν ἀπό τόν φαρισαϊκό λήθαργό τους μόνον ὅταν υἱοθέτησαν αὕτη τή μέθοδο, ἐνῶ ὡς τότε εἶχαν ἀσχοληθεῖ μέ ὅτιδήποτε ἄλλο ἐκτός ἀπό τά ζητήματα δομῆς τῶν ἔργων τέχνης. Ἀλλά στοὺς κόλπους τῆς ἐπιστήμης ἡ ἐσωτερική ἀνάλυση τῶν ἔργων, μέ τήν ὁποία ἡ ἴδια ἤθελε νά θεραπευθεῖ ἀπό τήν ξενικότητά της πρὸς τήν τέχνη, προσέλαβε χαρακτηριστικά τοῦ θετικισμοῦ τόν ὁποῖο ἤθελε νά ξεπεράσει. Ἡ αὐστηρότητα μέ τήν ὁποία συγκεντρώνει τήν προσοχή της στό ἔργο τή διευκολύνει ὥστε νά ἀρνηθεῖ κάθε πλευρά τοῦ ἔργου τέχνης πού δέν εἶναι ἐμπειρικό δεδομένο. Οἱ μοτιβικές-θεματικές ἀναλύσεις στή μουσική, μιά εὐλογία κατὰ τῆς μωρολογίας, πάσχουν ἐπίσης συχνά ἀπό τήν προληπτική πίστη ὅτι μέ τήν ἀνάλυση στά βασικά ὑλικά καί τίς παραλλαγές τους ἔχουν συλλάβει ἤδη τήν οὐσία τους, ἐκεῖνο πού, μή κατανοημένο καί συσχετικό πρὸς ἓναν τέτοιο αὐτοπεριορισμό, τό παραχωροῦν τότε στήν κακή ἀνορθολογικότητα. Ἡ ἐσωτερική θεώρηση τοῦ ἔργου δέν ἀπέχει πάρα πολύ ἀπό μιά στενοκέφαλη χειροτεχνία, ἂν καί τά εὐρήματά της συνήθως μποροῦν νά διορθωθοῦν στό ἴδιο πλαίσιο, ἀναγόμενα σέ ἀνεπαρκεῖς τεχνικές γνώσεις. Ἡ φιλοσοφική αἰσθητική, ἂν καί βρίσκεται σέ στενή ἐπαφή μέ τήν ἰδέα τῆς ἐσωτερικῆς ἀνάλυσης τῶν ἔργων, ἔχει ἐντούτοις τήν κοιτίδα της ἐκεῖ ὅπου ἡ δεύτερη δέν φθάνει. Ὁ δεύτερος στοχασμός της πρέπει νά ὁδηγήσει τά πράγματα πού ἀνακαλύπτει ἡ ἀνάλυση πέρα ἀπό τόν ἑαυτό της καί μέ ἐμφαντική κριτική νά εἰσχωρήσει στό περιεχόμενο ἀλήθειας τοῦ ἔργου. Ἡ ἐσωτερική ἀνάλυση τῶν ἔργων εἶναι αὕτη καθ' ἑαυτή στενή, ἀποβλέπει ὅμως καί στήν κατάπνιξη τοῦ κοινωνι-

κοῦ στοχασμοῦ πάνω στήν τέχνη. Τό γεγονός ὅτι ἡ τέχνη ἀφενός ἐμφανίζεται ὡς αὐτόνομη ἀπέναντι στήν κοινωνία, ἀφετέρου ἔχει κοινωνικό χαρακτήρα προδιαγράφει τήν ἐμπειρία της. Ὅποιος ἐμπειρᾶται στήν τέχνη μόνο τήν ὑλική της πλευρά καί παραφουσκώνοντάς την τήν ταυτίζει μέ τήν αἰσθητική εἶναι ἀπειρόκαλος· ὅποιος ὅμως τήν ἀντιλαμβάνεται μόνον ὡς τέχνη καί τό θεωρεῖ προνόμιό του στερεῖ ἀπό τόν ἑαυτό του τό οὐσιαστικό της περιεχόμενο, τό ὁποῖο δέν μπορεῖ νά εἶναι ἀπλῶς τέχνη, διότι τότε θά ἔκανε τήν τέχνη μιά ταυτολογία χωρίς ἐνδιαφέρον. Μιά τόσο περιορισμένη θεώρηση τοῦ ἔργου τέχνης δέν βρίσκει τόν στόχο της. Ἡ ἐσωτερική σύνθεση τῶν ἔργων ἀπαιτεῖ κάτι πού ἀπό τή μεριά του δέν εἶναι τέχνη, ὅσο καί ἂν διαμεσολαβεῖται ἀπό αὐτή.

Ἔτσι λοιπόν ἡ ἐμπειρία ἀπό μόνη της δέν εἶναι ἐπαρκής αἰσθητική βάση, διότι ἀπό ἱστοριοφιλοσοφική ὄψη ἔχει ἓνα ὄριο. Ὅταν τό ὑπερβαίνει, ξεπέφτει στό ἐπίπεδο μιᾶς ἐκτίμησης βάσει ἐναίσθησης. Πολλά ἔργα τέχνης τοῦ παρελθόντος, ἀνάμεσά τους ἀρκετά ἀπό τά ξακουστά, δέν μπορεῖ κανεῖς σήμερα νά τά ἐμπειραθεῖ μέ ἄμεσο τρόπο καί καμμιά δῆθεν ἀμεσότητα δέν τά συλλαμβάνει. Ἄν εἶναι ἀλήθεια ὅτι ὁ ρυθμός τῆς ἱστορίας ἔχει ἐπιταχυνθεῖ μέ γεωμετρική πρόοδο, αὐτή ἡ διαδικασία ἔχει περιλάβει ἤδη ἔργα πού δέν εἶναι καί πολύ παλαιά. Δίνουν τήν ἐντύπωση ὅτι μπορεῖ κανεῖς νά τά προσεγγίσει αὐθόρμητα, ἀλλά αὐτή ἡ ἐπίμονη φαινομενικότητα πρέπει πρῶτα νά διαλυθεῖ γιά νά μπορέσει κανεῖς νά τά γνωρίσει. Ἀρχαῖκά εἶναι τά ἔργα τέχνης ὅταν δέν μπορεῖ πιά κανεῖς νά τά ἐμπειραθεῖ. Τό προαναφερόμενο ὄριο δέν εἶναι ἀμετακίνητο οὔτε συνεχές, ἀλλά μᾶλλον διακεκομμένο, δυναμικό καί μπορεῖ νά ρευστοποιηθεῖ μέσω μιᾶς ἀνταπόκρισης (correspondance).^{155α} Τό ἀρχαῖκό οἰκειοποιεῖται ὡς ἐμπειρία ἐνός ἀπρόσιτου στήν ἐμπειρία. Ἀλλά τό ὄριο τῆς δυνατότητας νά ἐμπειραθοῦμε μᾶς ἀναγκάζει νά ξεκινήσουμε ἀπό τή νεωτερικότητα. Μόνον αὐτή μπορεῖ στήν καλύτερη περίπτωση νά ρίξει φῶς στό παρελθόν, ἐνῶ ἡ ἀκαδημαϊκή συνήθεια νά περιορίζεται κανεῖς κυρίως στό παρελθόν ἀστοχεῖ καί, μή τηρώντας τήν πρέπουσα ἀπόσταση, ἀδικεῖ τό ἀνεπανόρθωτο. Σέ τελική ἀνάλυση ὅμως ἡ τέχνη ἔχει κοινωνικό χαρακτήρα, ἀκόμη καί ὅταν ἀρνεῖται στό ἑπακρο τήν κοινωνία, καί παραμένει ἀκατανόητη ὅταν δέν κατανοοῦμε καί αὐτόν τόν κοινωνικό χαρακτήρα.¹⁵⁶ Ἔτσι ἡ καλλιτεχνική ἐμπειρία χάνει τό προνό-

μιό της, καί αυτό ὀφείλεται σέ μιά διαδικασία πού διακυμαίνεται ανάμεσα στίς κατηγορίες ὅπως τό φωσφορίζον ἀέριο τῶν ἐλῶν. Σέ κίνηση τίθεται ἀπό μόνη της, λόγω τῆς ἀντίφασης πού ἔγκειται στό γεγονός ὅτι ἡ συστατική ἐμμονή στήν αἰσθητική περιοχὴ εἶναι ταυτόχρονα ἡ ἰδεολογία πού τὴν ὑπονομεύει. Ἡ αἰσθητικὴ ἐμπειρία πρέπει νά ξεπεράσει τὸν ἑαυτό της. Διαπερνᾷ τὰ ἄκρα χωρὶς νά ἡρεμεῖ ανάμεσά τους ὑπὸ τὴν ἔννοια τοῦ κακοῦ συμβιβασμοῦ. Δέν παραιτεῖται ἀπὸ τίς φιλοσοφικὲς προθέσεις, τίς ὁποῖες μεταμορφώνει ἀντὶ νά συνάγει ἀπὸ αὐτές συμπεράσματα, οὔτε ἐξορκίζει ἀπὸ μέσα της τό κοινωνικὸ στοιχεῖο. Κανένας δέν μπορεῖ νά σταθεῖ ἀντάξιος ἀπέναντι σέ μιά συμφωνία τοῦ Beethoven, ἂν δέν καταλαβαίνει τὰ λεγόμενα καθαρὰ μουσικά γεγονότα μέσα της καθὼς καὶ ἂν δέν ἀκούει μέσα ἀπὸ αὐτὴ τὴ μουσικὴ τὴν ἠχὴ τῆς Γαλλικῆς ἐπανάστασης.¹⁵⁷ Αὐτὰ τὰ δύο στοιχεῖα καὶ ἡ ἀμοιβαία διαμεσολάβησή τους στό καλλιτεχνικὸ φαινόμενο εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ στρυφνά καὶ ἀναπόφευκτα θέματα τῆς φιλοσοφικῆς αἰσθητικῆς. Ἡ ἐμπειρία ἀπὸ μόνη της δέν ἀρκεῖ· μόνον ὁ στοχασμὸς πού ἔχει κορεσθεῖ μέ ἐμπειρία εἶναι σέ θέση νά ἀνταποκριθεῖ στίς ἀπαιτήσεις τοῦ φαινομένου. Ἡ αἰσθητικὴ δέν ἀντικρύζει τὰ αἰσθητικὰ φαινόμενα χωρὶς ἔννοιες. Γιὰ τὴν ἐμπειρία τῆς τέχνης εἶναι ἀπαραίτητη ἡ συνειδητοποίηση τοῦ ἐνύπαρκτου σέ αὐτὴ ἀνταγωνισμοῦ μεταξὺ τοῦ μέσα καὶ τοῦ ἔξω. Ἡ περιγραφή αἰσθητικῶν ἐμπειριῶν, τῆς θεωρίας καὶ τῶν κρίσεων, δέν ἀρκεῖ. Ἄν ἀπὸ τὴ μιά μεριά εἶναι ἀπαραίτητη ἡ ἐμπειρία τῶν ἔργων, ὅχι ἀπλῶς ἡ στοχαστικὴ προσέγγιση, ἀπὸ τὴν ἄλλη δέν μπορεῖ κανεὶς νά κατανοήσῃ μέ ἀρμόζοντα τρόπο ἓνα ἔργο τέχνης θεωρώντας το ὡς ἓνα ἄμεσο δεδομένο πού ἀποκαλύπτεται ἀπὸ μόνο του. Ὅλα τὰ ἔργα τέχνης εἶναι ὀλοκληρωμένα μορφώματα μέ δική τους λογικὴ καὶ συνέπεια, ἀλλὰ εἶναι καὶ στοιχεῖα ἑνὸς πλαισίου σχέσεων μεταξὺ τοῦ πνεύματος καὶ τῆς κοινωνίας. Οἱ δύο ὄψεις, τό μέσα καὶ τό ἔξω, δέν μποροῦν νά διαχωρισθοῦν τόσο καθαρὰ ὅπως συνηθίζεται στίς ἐπιστῆμες. Στὴν ἐσωτερικὴ συνοχὴ ἑνὸς ἔργου συμμετέχει μιά ὀρθὴ συνείδηση τῆς ἐξωαισθητικῆς πραγματικότητος· ὁ καθορισμὸς τῆς πνευματικῆς καὶ τῆς κοινωνικῆς θέσης ἑνὸς ἔργου μπορεῖ νά ἐπιτευχθεῖ μόνο μέ τὴν κατανόηση τῆς ἐσωτερικῆς κρυστάλλωσής του. Καμμιά καλλιτεχνικὴ ἀλήθεια δέν ἰσχύει μόνο σέ ἓνα στενὸ πλαίσιο, ἀλλὰ νομιμοποιεῖται πάντοτε καὶ πέρα ἀπὸ αὐτό. Δέν ὑπάρχει ἔργο τέχνης μέ

ὀρθή συνείδηση χωρίς νομιμοποιημένη αἰσθητική ποιότητα. Τό κίτς τῶν ἀνατολικοευρωπαϊκῶν χωρῶν φανερῶνει κάτι ἀπό τήν ἀναλήθεια τοῦ πολιτικοῦ ἰσχυρισμοῦ ὅτι ἐκεῖ ἔχει ἐγκαθιδρυθεῖ τό κοινωνικά ἀληθές. Ἄν τό μοντέλο τῆς αἰσθητικῆς κατανόησης εἶναι ἡ συμπεριφορά πού κινεῖται μέσα στό ἔργο τέχνης καί ἂν ἡ κατανόηση κινδυνεύει μόλις ἡ συνείδηση ἐγκαταλείπει αὐτή τή ζώ-νη, ἡ ἴδια πρέπει ἐντούτοις νά παραμένει σέ κίνηση, νά βρίσκεται τρόπον τινά καί μέσα καί ἔξω, παρὰ τήν ἀντίσταση τήν ὁποία συ-ναντᾷ μιά τέτοια κινητικότητα τῆς σκέψης. Ὅποιος εἶναι μόνο μέ-σα, ἡ τέχνη δέν τοῦ ἀνοίγει τά μάτια· ὅποιος εἶναι μόνον ἔξω νο-θεύει τά ἔργα τέχνης, καθῶς δέν συγγενεύει μέ αὐτά. Ἡ αἰσθητική γίνεται ὅμως κάτι περισσότερο ἀπό ἕνα ραψωδικό πέρα-δῶθε ἀνά-μεσα στίς δύο σκοπιές ὅταν ἀναπτύσσει τήν ἀλληλένδετη σχέση τους πάνω στό ἴδιο τό ἔργο.

Ἡ ἀστική συνείδηση ἔχει τή συνήθεια νά ὑποψιάζεται ὅτι εἶναι ξένος πρὸς τήν τέχνη ὅποιος θεωρεῖ τό ἔργο τέχνης ἀπό μιά ἐξωτε-ρική σκοπιά, ἀλλά στή δική της σχέση πρὸς τά ἔργα τέχνης ἡ ἴδια κι-νεῖται συνήθως ἔξω ἀπό αὐτά. Αὐτή ἡ ὑποψία πρέπει ὅμως νά λάβει ὑπόψη ὅτι ἡ καλλιτεχνική ἐμπειρία συνολικά δέν εἶναι τόσο ἄμεση ὅσο θά προτιμοῦσε ἡ ἐπίσημη θρησκεία τῆς τέχνης. Κάθε ἐμπειρία ἐνός ἔργου τέχνης σχετίζεται μέ τό περιβάλλον του, μέ τή σημασία καί τή θέση του, μέ τόν τύπο του, κυριολεκτικά καί μεταφορικά. Ἡ ἀφέλεια πού μέ τόν ὑπερβάλλοντα ζῆλο της δέν θέλει νά τό παραδε-χθεῖ, παραγνωρίζει ἀπλῶς αὐτό πού τῆς εἶναι ἱερό. Στήν πραγματι-κότητα κάθε ἔργο τέχνης, ἀκόμη καί τό ἐρμητικό, μέ τή μορφολογι-κή του γλώσσα ἐγκαταλείπει τήν κλειστή μοναδολογική του σφαί-ρα. Γιά νά μπορεῖ κανεῖς νά τό ἐμπειραθεῖ ἀπαιτεῖται ὁ στοχασμός, ἔστω σέ ὑποτυπώδη μορφή· καί ἐπειδὴ ἡ σκέψη δέν μπορεῖ νά ἀκι-νητοποιηθεῖ, κατά βάθος ἀπαιτεῖται ἡ φιλοσοφία, ὡς στοχαζόμενη συμπεριφορά πού δέν ὑπακούει στά διατάγματα τοῦ καταμερισμοῦ τῆς ἐργασίας καί ἔτσι δέν διακόπτεται. Λόγω τῆς γενικότητος τῆς σκέψης κάθε στοχασμός πού ἀπαιτεῖται ἀπό τό ἔργο τέχνης εἶναι καί ἐξωαισθητικός· ἡ γονιμότητά του συναρτᾶται μέ τήν ἰκανότητά του νά φωτίζει τό ἐσωτερικό τοῦ ἔργου. Σύμφυτη μέ τήν ἰδέα τῆς αἰσθητικῆς εἶναι ἡ τάση της νά ἀπελευθερώνει τήν τέχνη μέσω τῆς θεωρίας ἀπό τή σκλήρυνση πού ὑφίσταται ἀπό τόν ἀναπόφευκτο καταμερισμό τῆς ἐργασίας. Ἡ κατανόηση τῶν ἔργων τέχνης εἶναι

κάτι άδιαχώριστο άπό τήν έξήγησή τους, ή όποία δέν είναι άσφαλώς γενετική, αλλά άναφέρεται στή σύστασή τους και τό αίσθητικό τους περιεχόμενο, όσο και άν ή έξήγηση και ή κατανόηση δέν είναι ένα και τό αυτό. Στοιχεία τής κατανόησης είναι τόσο ή αυθόρμητη σύλληψη του πράγματος όσο και ή έξήγησή του· ή κατανόηση ξεπερνά τήν παραδοσιακή κατανόηση τής τέχνης. Ή έξήγηση περιλαμβάνει, έκούσια ή άκούσια, και τήν άναγωγή του Νέου, του άγνωστου, σέ κάτι γνωστό, άν και ή καλύτερη πλευρά τών έργων άντιστέκεται σέ μιά τέτοια άναγωγή, ή όποία άνοσιουργεί σέ βάρος τους, αλλά χωρίς αυτή τά έργα τέχνης δέν μπορούν νά επιβιώσουν. Τό ουσιώδες στοιχείο τους, τό άσύλληπτο, πρέπει νά συλληφθεί μέ ταυτιστικές πράξεις. Αυτές όμως τό νοθεύουν, καθώς τό ταυτίζουν μέ τό παλαιό, τό γνωστό. Κατ' αυτά ή ίδια ή ζωή τών έργων είναι άντιφατική. Ή αισθητική πρέπει νά έχει συνείδηση αυτού του παράδοξου και νά μή συμπεριφέρεται σάν νά μπορούσε νά στραφεί κατά τής παράδοσης χωρίς νά χρειάζεται όρθολογικά μέσα. Κινείται στό επίπεδο τών γενικών έννοιών παρά τή ριζικά νομιναλιστική θέση τής τέχνης και τήν ουτοπία του μερικού-ειδικού, πού είναι κοινό σημείο τής αισθητικής και τής τέχνης. Δέν τό κάνει μόνο άπό άνάγκη, αλλά έχει και άντικειμενικούς λόγους. Κυρίως διαμεσολαβημένο στήν έμπειρία τής πραγματικότητας είναι τό γενικό, στήν τέχνη όμως τό μερικό-ειδικό· άν ή μή αισθητική γνώση ρωτάει γιά τή δυνατότητα μιās γενικής κρίσης, σύμφωνα μέ τή διατύπωση του Kant, κάθε έργο τέχνης ρωτάει πώς είναι δυνατόν νά ύπάρξει ένα μερικό-ειδικό υπό τήν κυριαρχία του γενικού. Μολονότι ή αισθητική δέν ακολουθεί μιά μέθοδο πού ύπάγει τά επιμέρους σέ άφηρημένες έννοιες, αυτό συνδέει τήν αισθητική μέ έννοιες, οί όποιες όμως αποβλέπουν στό μερικό. Άν ή έγελιανή διδασκαλία γιά τήν κίνηση τής έννοιας νομιμοποιείται σέ ένα πεδίο, αυτό είναι ή αισθητική, ή όποία έχει νά κάνει μέ μιά αλληλεπίδραση μεταξύ του γενικού και του μερικού πού τό γενικό δέν τήν άποδίδει αυθαίρετα και άπό έξω στό μερικό, αλλά τήν άναζητεί στά δυναμικά του πεδία. Τό γενικό είναι ή πέτρα του σκανδάλου γιά τήν τέχνη: καθώς ή τέχνη γίνεται αυτό πού είναι, δέν μπορεί νά είναι αυτό πού θέλει νά γίνει. Τό γενικό θέτει όρια στήν άτομοποίηση, πού είναι ό νόμος της. Ή τέχνη είναι μιά διέξοδος άπό τόν κόσμο και όμως δέν μäs βγάζει άπό αυτόν· ό κόσμος τόν όποιο άντανακλά παραμένει αυτός

πού είναι, διότι ἡ τέχνη ἀπλῶς τὸν ἀντανακλᾷ. Ἀκόμη καὶ τὸ dada,^{157α} πού μετατρέπεται σέ μιά ἐπισημαίνουσα χειρονομία γιὰ νὰ ἀποσεῖσει τὸν ἐννοιολογικὸ χαρακτήρα τῆς λέξης, ἦταν τόσο γενικό ὅσο καὶ τὸ παιδικὰ ἐπαναλαμβανόμενο δεικτικὸ μόριο πού ἐπέλεξε ὡς σύνθημά του ὁ ντανταϊσμός. Ἐνῶ ἡ τέχνη ὀνειρεύεται τὴν ἀπόλυτη μοναδολογία, εὐτυχῶς ἢ δυστυχῶς εἶναι ἐμποτισμένη μέ τὸ γενικό. Πρέπει νὰ ξεπεράσει τὸ σημεῖο τοῦ ἀπόλυτου τότε τι,^{157β} στό ὁποῖο εἶναι ἀναγκασμένη νὰ συρρικνώνεται. Αὐτὸ ὅρισε ἀντικειμενικά τὴν ἡμερομηνία λήξης τοῦ ἐξπρεσσιονισμοῦ. Ἡ ἱστορία τῆς τέχνης θὰ τὸν ἄφηνε πίσω τῆς ἀκόμη καὶ ἂν οἱ καλλιτέχνες εἶχαν δείξει μικρότερη προθυμία νὰ προσαρμοσθοῦν: ἡ ἐπαναστροφή τους τοὺς ἔφερε πίσω ἀπὸ αὐτόν. Ὅταν τὰ ἔργα τέχνης, καθ' ὁδὸν πρὸς τὴν ἀντικειμενοποίησή τους, ἀπαλείφουν κριτικά τὸ γενικό: ἓνα εἶδος, ἓναν τύπο, ἓνα ἰδίωμα, ἓνα στερεότυπο, τὸ ἀπαλειμμένο ἐξακολουθεῖ νὰ διατηρεῖται σέ αὐτὰ μέσω τῆς ἄρνησής του· αὐτὸ ἔχει συστατικὴ σημασία γιὰ τὴ νεωτερικὴ τέχνη.

Ἡ κατανόηση τῆς ζωῆς τοῦ γενικοῦ μέσα στό μερικό-εἰδικὸ ὁδηγεῖ ὅμως τὸ γενικό πέρα ἀπὸ τὴ φαινομενικότητα ἐκείνου τοῦ στατικοῦ εἶναι καθ' ἑαυτὸ πού στό παρελθόν ἔφερε τὴν κύρια εὐθύνη γιὰ τὴ στειρότητα τῆς αἰσθητικῆς θεωρίας. Ἡ κριτικὴ τῶν ἀμετάβλητων παραμέτρων δέν ἀρνεῖται ἀπλῶς τὴν ὑπαρξή τους, ἀλλὰ τίς νοεῖ στὸν μεταβλητό τους χαρακτήρα. Ἡ αἰσθητικὴ δέν βλέπει τὸ ἀντικείμενό της ὡς πρωτογενές φαινόμενο. Ἡ φαινομενολογία καὶ οἱ διάδοχοί της θέλουν νὰ προσφέρουν τίς ὑπηρεσίες τους στὴν αἰσθητικὴ, καθὼς εἶναι ἐναντίον κάθε μεθόδου πού κρίνει ἀπὸ πάνω πρὸς τὰ κάτω ἢ ἀντίστροφα, κάτι πού θὰ ἔπρεπε νὰ μὴν κάνει οὔτε ἡ αἰσθητικὴ. Ὡς φαινομενολογία τῆς τέχνης θὰ ἔπρεπε νὰ μὴν ἀναπτύξει τὴν τέχνη μέσα ἀπὸ τὴ φιλοσοφικὴ τῆς ἔννοια οὔτε ἀπὸ κάτω πρὸς τὰ πάνω μέσω συγκριτικῆς ἀφαίρεσης, ἀλλὰ νὰ πεῖ τί εἶναι, καὶ αὐτὴ ἡ οὐσία της εἶναι γιὰ τὴ φαινομενολογία ἡ προέλευσή της, κριτήριο τῆς ἀλήθειας καὶ τῆς ἀναλήθειάς της. Ἀλλὰ ἡ σοδειὰ τῆς φαινομενολογίας εἶναι πολὺ πενιχρή, καθὼς συνάγεται μέ τὸ μαγικὸ ραβδί της, καὶ ἡ ἀπόδοσή της εἶναι ἐλάχιστη ὅταν θέλει κανεῖς μέ αὐτὴ νὰ κατανοήσῃ καλλιτεχνικὲς ἐκδηλώσεις. Ὅποιος θέλει κάτι περισσότερο ἀπὸ αὐτὰ πρέπει νὰ καταπιαστεῖ πιό πολὺ μέ τὴ συγκεκριμένη ὑπόσταση τῆς τέχνης, ἢ ὁποῖα δέν συμβιβάζεται μέ τὴν ἐπιταγὴ τῆς καθαρῆς

ουσίας. Ἡ φαινομενολογία τῆς τέχνης ἀποτυγχάνει ἐπειδὴ προϋποθέτει ὅτι δέν πρέπει νά προϋποτίθεται τίποτε. Ἡ τέχνη γελοιοποιεῖ κάθε προσπάθεια καθορισμοῦ τῆς καθαρῆς οὐσίας της. Δέν εἶναι αὐτό πού ὑποτίθεται ὅτι ἦταν ἀνέκαθεν, ἀλλά αὐτό πού ἔγινε. Ὅσο ἄγονο εἶναι τό ἐρώτημα σχετικά μέ τήν ἀτομική προέλευση τῶν ἔργων τέχνης, ἂν λάβουμε ὑπόψη τήν ἀντικειμενικότητά τους πού περιλαμβάνει καί τά ὑποκειμενικά στοιχεῖα, τόσο ἄκαρπη εἶναι ἀπό τήν ἄλλη μεριά ἡ ἀναδρομή στήν προέλευση τῆς τέχνης ὑπό τήν ἀντικειμενική ἔννοια. Τό γεγονός ὅτι ἡ τέχνη εἶναι ἀποτέλεσμα ἀγώνων δέν εἶναι τυχαῖο, ἀλλά νόμος τῆς τέχνης. Στούς προσδιορισμούς τῆς καθαρῆς ἔννοιάς της, τούς ὁποίους ἀπέκτησε στήν πορεία τῆς ἱστορίας, δέν ἀνταποκρίθηκε ποτέ πλήρως καί προσπαθεῖ νά τούς ἀποτινάξει· σύμφωνα μέ τόν Valéry τά πιό καθαρά ἔργα τέχνης δέν εἶναι τά κορυφαῖα. Ἄν θελήσει κανεῖς νά ἀναγάγει τήν τέχνη σέ πρωτογενῆ φαινόμενα καλλιτεχνικῆς συμπεριφορᾶς, ὅπως εἶναι ἡ μιμητικότητα, ἡ ἀνάγκη γιά ἔκφραση, οἱ μαγικές εἰκόνες, θά καταλήξει σέ αὐθαίρετα καί μερικά στοιχεῖα, τά ὁποῖα παίζουν μέν ἕναν ρόλο, ἀπορροφῶνται ἀπό τήν τέχνη καί ἐπιζοῦν σέ αὐτή, ἀλλά κανένα δέν ταυτίζεται μέ τήν τέχνη. Ἡ αἰσθητική δέν ἐπιδίδεται στό μάταιο κυνήγι γιά νά ἐντοπίσει τήν ἀρχέγονη οὐσία τῆς τέχνης, ἀλλά πρέπει νά ἐξετάζει τέτοια φαινόμενα στούς ἱστορικούς συσχετισμούς τους. Καμμιά μεμονωμένη κατηγορία δέν συλλαμβάνει τήν ἰδέα τῆς τέχνης. Ἡ τέχνη εἶναι ἕνα κινούμενο σύνδρομο. Ἐξαιρετικά διαμεσολαβημένη ἡ ἴδια, ἀπαιτεῖ τή διαμεσολάβηση τῆς σκέψης. Μόνο μιά τέτοια διαμεσολάβηση καταλήγει στή συγκεκριμένη ἔννοια τῆς τέχνης καί ὄχι ἡ δῆθεν πρωτογενῆς θέαση τῆς φαινομενολογίας.¹⁵⁸

Ἡ κεντρική αἰσθητική ἀρχή τοῦ Hegel, τό κατ' αἴσθηση φαίνεσθαι τῆς ἰδέας, ταυτίζει τήν ἰδέα μέ τήν ἔννοια τοῦ ἀπόλυτου πνεύματος. Αὕτη ἡ ἀρχή θά εἶχε τή δύναμή της μόνον ἂν μπορούσε νά ἐκπληρωθεῖ ἡ ὀλική ἀξίωση τοῦ ἀπόλυτου πνεύματος, ἂν ἡ φιλοσοφία μπορούσε νά συλλάβει ἐννοιολογικά τήν ἰδέα τοῦ ἀπολύτου. Σέ μιά ἱστορική φάση στήν ὁποία ἡ ἀντίληψη ὅτι τό πραγματικό εἶναι λογικό ἔγινε μιά αἵματηρή φάρσα, ἡ ἐρμηνεία τοῦ Hegel, παρά τόν πλοῦτο τῶν ἀληθειῶν πού περιέχει, κατάντησε ἀδύναμη παρηγοριά. Ἄν ἡ φιλοσοφία του γνώρισε τήν εὐτυχῆ συσχέτιση τῆς ἱστορίας μέ τήν ἀλήθεια, ἡ δική της ἀλήθεια δέν μπορεῖ νά δια-

χωρισθεί από τή δυστυχία τῆς ἱστορίας. Ἐπιζητεῖ ἀσφαλῶς ἡ ἐγγελιανή κριτική τῆς καντιανῆς φιλοσοφίας. Τό ὥραϊο πού θέλει νά εἶναι κάτι περισσότερο ἀπό ἕναν κῆπο μέ ἡμερα ἔλατα δέν εἶναι κάτι ἀπλῶς τυπικό πού ἀνάγεται σέ λειτουργίες τῆς ὑποκειμενικῆς ἐποπτείας, ἀλλά πρέπει νά βασίζεται στό ἀντικείμενο. Οἱ προσπάθειες τοῦ Hegel γιά τόν ἀντικειμενικό καθορισμό τοῦ ὥραϊου ἔμειναν ὁμως ἄκαρπες, διότι προϋπέθεταν μετααισθητικά μιᾶ ἀδικαιολόγητη ταυτότητα ὑποκειμένου καί ἀντικειμένου στό ὅλον. Συνέπεια αὐτῆς τῆς ἀπορίας καί ὄχι μιᾶ τυχαία ἀδυναμία ὁρισμένων διανοητῶν εἶναι ὅτι σήμερα οἱ φιλοσοφικές ἐρμηνεῖς ποιημάτων, εἰδικά ὅταν ἐξαίρουν καί μυθοποιοῦν τόν ποιητικό λόγο καί τήν ποίηση, δέν εἰσχωροῦν στά ποιητικά μορφώματα, τή σύνθεση τῶν ἐρμηνευόμενων ἔργων, προτιμώντας νά τά μετατρέπουν σέ πεδία ἐπίδειξης μιᾶς φιλοσοφικῆς θέσης: ἡ ἐφαρμοσμένη φιλοσοφία, κάτι a priori ὁλέθριο, διαβάζει μέσα στά ἔργα, ἀπό τά ὅποια δανείζεται τόν ἀέρα τοῦ συγκεκριμένου, αὐτό πού ἡ ἴδια προέβαλε πάνω τους καί τίποτε περισσότερο. Ἄν ἡ αἰσθητική ἀντικειμενικότητα, στήν ὁποία ἡ κατηγορία τοῦ ὥραϊου εἶναι ἀπλῶς ἕνα στοιχεῖο, παραμένει ὑποδειγματική γιά κάθε βάσιμο στοχασμό, τότε παύει νά ὑπόκειται σέ ἐννοιολογικές δομές ὑπερκειμένες τῆς αἰσθητικῆς καί, ὡς ἀδιαμφισβήτητη καί ταυτόχρονα ἀκατοχύρωτη, εἶναι ἰδιότυπα μετέωρη. Τό πεδίο πού τῆς ἀπομένει εἶναι ἡ ἀνάλυση πραγμάτων, στήν ἐμπειρία τῶν ὁποίων μεταφέρεται ἡ δύναμη τῆς φιλοσοφικῆς θεώρησης, χωρίς νά μπορεῖ νά βασισθεῖ σέ σταθερές ἀφετηρίες. Τά αἰσθητικά διδάγματα τῆς φιλοσοφικῆς θεώρησης δέν πρέπει νά συντηροῦνται ὡς μορφωτικά ἀγαθὰ οὔτε νά ἀποσεύονται ἀπλῶς, καί μάλιστα ὑπέρ μιᾶς ὑποτιθέμενης ἀμεσότητας τῆς καλλιτεχνικῆς ἐμπειρίας: ἡ καλλιτεχνική ἐμπειρία ἐμπεριέχει ἤδη ἐκείνη τή συνείδηση τῆς τέχνης, στήν πραγματικότητα τή φιλοσοφία, ἀπό τήν ὁποία εἶχε κανεῖς τήν ψευδαίσθηση ὅτι εἶναι ἀπαλλαγμένος ὅταν θεωρεῖ ἀφελῶς τά καλλιτεχνικά μορφώματα. Ἡ τέχνη ὑπάρχει μόνο στό πλαίσιο μιᾶς ἤδη ἀνεπτυγμένης καλλιτεχνικῆς γλώσσας, ὄχι πάνω στόν ἄγραφο χάρτη τοῦ ὑποκειμένου καί τῶν δῆθεν βιωμάτων του, τά ὅποια, ἂν καί εἶναι ἀπαραίτητα, δέν ἀποτελοῦν μιᾶ θεμιτή βάση τῆς αἰσθητικῆς γνώσης. Εἰδικά τά στοιχεῖα τῆς τέχνης πού δέν μποροῦν νά ἀναχθοῦν στό ὑποκείμενο καί δέν προσφέρονται σέ μιᾶ καθαρή

ἀμεσότητα ἀπαιτοῦν τή συνείδηση καί κατά προέκταση τή φιλοσοφία. Ἡ φιλοσοφία ἐνυπάρχει σέ κάθε αἰσθητική ἐμπειρία ὅταν δέν εἶναι ξένη πρὸς τήν τέχνη καί βάρβαρη. Ἡ τέχνη περιμένει τήν ἐξήγησή της, πού ἀπό μεθοδολογική ἄποψη προκύπτει ἀπό τήν ἀντιπαράθεση τῶν παραδοσιακῶν κατηγοριῶν καί στοιχείων τῆς αἰσθητικῆς θεωρίας μέ τήν καλλιτεχνική ἐμπειρία, κατά τήν ὁποία τά ἀντιπαρατιθέμενα μέρη διορθώνονται ἀμοιβαῖα.

Ὁ Hegel ὁρίζει ἀκριβῶς τό ἔργο πού πρέπει νά ἐπιτελέσει ἡ αἰσθητική. Ἀλλά τό ἀπαγωγικό σύστημα ἐμποδίζει τήν ἀφοσίωση στά ἀντικείμενα, τήν ὁποία ὅμως ὁ Hegel ἀπαιτεῖ συστηματικά. Τό ἔργο τοῦ Hegel δεσμεύει τή σκέψη, γιά τήν ὁποία ὅμως οἱ ἀπαντήσεις του δέν εἶναι δεσμευτικές. Οἱ πανίσχυρες αἰσθητικές συλλήψεις, ἡ καντιανή καί ἡ ἐγελιανή, ἦταν καρποί τῶν συστημάτων τους, ἀλλά μέ τήν κατάρρευση τῶν τελευταίων κλονίσθηκαν καί οἱ αἰσθητικές τους θεωρίες, χωρίς ὅμως νά καταστραφοῦν. Ἡ αἰσθητική δέν ἀκολουθεῖ τό συνεχές τῆς ἐπιστημονικῆς σκέψης. Οἱ ἐπιμέρους αἰσθητικές θεωρίες πού ἀναπτύχθηκαν μαζί μέ συστηματικές φιλοσοφίες δέν ἔχουν ἄλλον κοινό παρονομαστή ἐκτός ἀπό τήν ἀναζήτηση τῆς ἀλήθειας. Κοινό τους σημεῖο εἶναι μᾶλλον ἡ σύγκρουσή τους. Πρέπει νά ἐγκαταλειφθεῖ ἡ λόγια αὐταπάτη ὅτι ὁ θεωρητικός τῆς αἰσθητικῆς κληρονομεῖ τά προβλήματα ἀπό ἄλλους καί πρέπει νά συνεχίσει εἰρηνικά τή μελέτη τους. Ἄν ἡ ἰδέα τῆς ἀντικειμενικότητας παραμένει δεσμευτική γιά κάθε βάσιμο αἰσθητικό στοχασμό, πεδίο ἀνάπτυξής του εἶναι ἡ ἐσωτερική ἀντίφαση κάθε αἰσθητικοῦ μορφώματος καθὼς καί ἡ ἀντίφαση ἀνάμεσα στίς φιλοσοφικές σκέψεις. Τό γεγονός ὅτι ἡ αἰσθητική πρέπει νά βγεῖ στούς ἀνοιχτούς καί ἀκάλυπτους ὁρίζοντες, γιά νά εἶναι κάτι περισσότερο ἀπὸ ἓνα κροταλισμό στό κενό, τήν ὑποχρεώνει νά θυσιάσει κάθε ἀσφάλεια καί βεβαιότητα πού θά μπορούσε νά δανεισθεῖ ἀπὸ τήν ἐπιστήμη. Κανένας δέν τό ἐξέφρασε μέ τόση παρρησία ὥπως ὁ πραγματιστής J. Dewey. Ἐπειδή ἡ αἰσθητική δέν θέλει νά κρίνει ἀπὸ μιά σκοπιά πάνω καί ἔξω ἀπὸ τήν τέχνη, ἀλλά ὀφείλει νά συνειδητοποιεῖ τίς ἐσωτερικές τάσεις τῆς τέχνης καί νά τίς διατυπώνει θεωρητικά, δέν μπορεῖ νά ἐγκατασταθεῖ σέ μιά ζώνη ἀσφαλείας, τήν ὁποία διαψεύδει κάθε ἐπαρκές ἔργο τέχνης. Στά ἔργα τέχνης, ἀκόμη καί στά κορυφαῖα, προεκτείνονται τά λάθη πού διορθώνει ὁ δάσκαλος ὅταν ὁ ἀπειρότεχνος μυούμενος δέν

πιάνει τή σωστή νότα στό πιάνο ἢ τραβάει ἀδέξιες μολυβιές στό σχέδιο. Ὁ ἀνοιχτός χαρακτήρας τῶν ἔργων τέχνης, ἡ κριτική τους σχέση πρὸς τὰ ἤδη καθιερωμένα, ἀπὸ τὴν ὁποία ἐξαρτᾶται ἡ ποιότητά τους, περικλείει τὴν πιθανότητα τῆς πλήρους ἀποτυχίας, καὶ ἡ αἰσθητικὴ ἀποξενώνεται ἀπὸ τὸ ἀντικείμενό της ὅταν μέ τὴν ἴδια τῆς τὴ μορφὴ ἀποκρύπτει αὐτόν τόν κίνδυνο. Κανένας καλλιτέχνης δέν εἶναι βέβαιος ἂν αὐτό πού κάνει θά βγεῖ καλό· αὐτὴ ἡ ἀβεβαιότητα, ἡ εὐτυχία του καὶ οἱ φόβοι του, ὅλα ξένα πρὸς τὴ συνήθη αὐτοαντίληψη τῆς ἐπιστήμης, δείχνουν ὑποκειμενικά κάτι ἀντικειμενικό, τὸ γεγονός ὅτι ὅλη ἡ τέχνη εἶναι ἐκτεθειμένη στὸν κίνδυνο τῆς ἀποτυχίας. Τὸ σημεῖο φυγῆς τῆς τὸ δείχνει ἡ ἀντίληψη ὅτι ἴσως δέν ὑπάρχουν τέλεια ἔργα τέχνης. Ἡ αἰσθητικὴ πρέπει νὰ συνδέσει τὸν ἀνοιχτό καὶ ἀκάλυπτο χαρακτήρα τοῦ ἀντικειμένου τῆς μέ τίς ἀξιώσεις ἀντικειμενικότητας πού ἐγείρει τόσο ἡ τέχνη ὅσο καὶ ἡ ἴδια. Καταπτοημένη ἀπὸ τὸ ἰδανικό τῆς ἐπιστήμης, ἡ αἰσθητικὴ τρομάζει μπροστὰ σὲ αὐτὸ τὸ παράδοξο, τὸ ὁποῖο ὅμως εἶναι τὸ ζωτικὸ τῆς στοιχεῖο. Τὴ σχέση μεταξύ τοῦ καθορισμένου καὶ τοῦ ἀνοιχτοῦ χαρακτήρα στὴν αἰσθητικὴ θά μπορούσε κανεῖς ἴσως νὰ τὴ διευκρινίσει λέγοντας ὅτι οἱ δρόμοι τῆς ἐμπειρίας καὶ τῆς σκέψης πού ὁδηγοῦν στὰ ἔργα τέχνης εἶναι ἄπειροι, ἀλλὰ συγκλίνουν στό περιεχόμενο ἀλήθειας. Αὐτὸ εἶναι γνώριμο στὴν καλλιτεχνικὴ πρακτικὴ, τὴν ὁποία ἡ θεωρία θά ἔπρεπε νὰ παρακολουθεῖ πιό στενά ἀπὸ ὅσο συνηθίζει. Τὸ πρῶτο βιολί ενός κουαρτέτου ἐγχόρδων εἶπε κάποτε σὲ ἓνα μουσικό, πού παρακολουθοῦσε μιὰ πρόβα χωρὶς νὰ παίζει ὁ ἴδιος, ὅτι μπορεῖ καὶ πρέπει νὰ διατυπώσει τὴν κριτικὴ του καὶ τίς προτάσεις του ὅταν ὑποπέσει κάτι ἰδιαίτερο στὴν ἀντίληψή του. Τέτοιες παρατηρήσεις, ὅταν εἶναι εὐστοχες, ὁδηγοῦν τὴν πορεία τῆς ἐργασίας τελικά στὸν ἴδιο στόχο, τὴ σωστὴ ἐρμηνεία. Στὴν αἰσθητικὴ εἶναι θεμιτές ἀκόμη καὶ ἀλληλοαντικρουόμενες προσεγγίσεις, λόγου χάρη ἐκεῖνες πού ξεκινοῦν ἀπὸ τὴ μορφὴ καὶ οἱ ἄλλες πού ἔχουν ὡς ἀφετηρία τους τὸ σχετικὰ χειροπιαστό θεματικὸ περιεχόμενο. Μέχρι πρόσφατα ὅλες οἱ ἀλλαγές τῆς αἰσθητικῆς συμπεριφορᾶς δέν ἦταν ἀπλῶς ὑποκειμενικές, ἀλλὰ εἶχαν καὶ τὴν ὕλική-θεματικὴ τους πλευρά. Ὅλες ἔφεραν στό φῶς νέα στρώματα τοῦ ὕλικου, τὰ ὁποία ἡ τέχνη ἀνακάλυψε καὶ ἀφομοίωσε, ἐνῶ παλαιότερα στρώματα ἐξαφανίσθηκαν. Μέχρι τὴν ἐξαφάνιση τῆς παραστατικῆς ζωγραφικῆς, ἀκόμη

καί στόν κυβισμό, ό δρόμος πού όδηγοῦσε στά ἔργα τέχνης μποροῦσε νά ξεκινᾷ τόσο ἀπό τήν ὑλική-θεματική πλευρά ὅσο καί ἀπό τήν καθαρή μορφή. Οἱ ἐργασίες τοῦ Aby Warburg καί τῆς σχολῆς του τό μαρτυροῦν πειστικά. Ἀναλύσεις μοτίβων ὅπως ἐκεῖνες πού ἔκανε ὁ Benjamin στήν ποίηση τοῦ Baudelaire μποροῦν ὑπό ὀρισμένες συνθήκες νά ἀποβοῦν αἰσθητικά, δηλαδή ὅσον ἀφορᾷ τά εἰδικά μορφολογικά ζητήματα, πιο παραγωγικές ἀπό τήν ἐπίσημη ἀνάλυση τῆς μορφῆς, πού φαινομενικά βρίσκεται πιο κοντά στήν τέχνη. Ἡ ἀνάλυση τῆς μορφῆς εἶχε καί ἔχει πολλά πλεονεκτήματα σέ σύγκριση μέ τόν δογματικό ἱστορισμό. Καθώς ὅμως ἀπομονώνει τήν ἔννοια τῆς μορφῆς ἀπό τή διαλεκτική σχέση μέ τό ἄλλο της, τό περιεχόμενο, καί τήν ἀκινητοποιεῖ, κινδυνεύει νά ἀπολίθωθεί. Στό ἄλλο ἄκρο βρίσκεται ὁ Hegel, ὁ ὁποῖος δέν ἀπέφυγε τόν κίνδυνο μιᾶς τέτοιας ἀπολίθωσης. Ἐκεῖνο πού ὁ ὀρκισμένος ἐχθρός του, ὁ Kierkegaard, τοῦ ἀναγνώριζε ἀνεπιφύλακτα, τό βάρος πού ὁ Hegel ἀπέδιδε στή μορφή σέ βάρος τοῦ περιεχομένου, δέν δείχνει μόνο τήν ἀντίσταση στό κενό καί ἀδιάφορο παιγνίδι, δηλαδή τή σχέση τῆς τέχνης πρός τήν ἀλήθεια, πού τόν ἐνδιέφερε περισσότερο ἀπό ὅτιδήποτε ἄλλο. Ἀπεναντίας, ὁ Hegel ὑπερτιμοῦσε ταυτόχρονα τό ὑλικό περιεχόμενο τῶν ἔργων τέχνης ἔξω ἀπό τή διαλεκτική του σχέση πρός τή μορφή. Ἔτσι ἡ αἰσθητική τοῦ Hegel περιέλαβε κάτι ξένο πρός τήν τέχνη, ἕνα ἀπειρόκαλο στοιχεῖο πού ἀργότερα, στήν αἰσθητική τοῦ διαλεκτικοῦ ὕλισμοῦ, ἡ ὁποία διόλου δέν τό ἀμφισβήτησε, ὅπως ἄλλωστε καί ὁ Marx, εἶχε καταστρεπτικές συνέπειες. Ἡ προεγελιανή αἰσθητική, περιλαμβανόμενης καί τῆς καντιανῆς, δέν ἀντιλαμβάνόταν ἀκόμη τό ἔργο τέχνης ὑπό τή μεταγενέστερη ἐμφαντική ἔννοια ὡς τέτοιο. Τοῦ ἀπέδιδε τό καθεστώς ἑνός τρόπου τινά μετουσιωμένου μέσου ἀπόλαυσης. Ἀλλά ἡ ἔμφαση πού εἶχε δώσει ὁ Kant στά τυπικά-μορφολογικά του συστατικά, αὐτά ἀκριβῶς πού τοῦ δίνουν τόν χαρακτήρα τῆς τέχνης, ἀπέδωσε στό περιεχόμενο ἀλήθειας τῆς τέχνης μεγαλύτερη τιμή ἀπό ἐκείνη πού εἶχε τήν πρόθεση νά τοῦ ἀπονεύει ὁ Hegel, χωρίς ὅμως νά τό ἀναπτύξει πειστικά μέσα ἀπό τήν ἴδια τήν τέχνη. Τά στοιχεῖα τῆς μορφῆς, νοούμενα ὡς μετουσιωμένα, σέ σύγκριση μέ τή θεωρία τοῦ Hegel, ἀνήκουν ἀκόμη στόν δέκατο ὀγδοο αἰῶνα καί ταυτόχρονα εἶναι πιο προηγμένα, σύγχρονα· δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι ὁ φορμαλισμός, πού εὐκολα μπορεῖ νά

ἐπιρριφθεῖ στὸν Kant, διακόσια χρόνια ἀργότερα ἔγινε φανατικό σύνθημα τῆς ἀντίδρασης κατὰ τῶν διανοουμένων. Παραταῦτα εἶναι φανερὴ μιὰ ἀδυναμία στὴ βασικὴ προσέγγιση τῆς καντιανῆς αἰσθητικῆς, σέ ἓνα πεδίο πρὶν ἀπὸ τὴ διαμάχη γιὰ τὴν αἰσθητικὴ τῆς μορφῆς καὶ τὴ λεγόμενη αἰσθητικὴ τοῦ περιεχομένου. Ἀφορᾷ τὴ σχέση αὐτῆς τῆς προσέγγισης πρὸς τὰ ἰδιαίτερα στοιχεῖα τῆς κριτικῆς τῆς αἰσθητικῆς κριτικῆς ἰκανότητας. Κατ' ἀναλογία πρὸς τὴ γνωσιολογία, ὁ Kant ἀναζητεῖ, σάν νά ἦταν κάτι αὐτονόητο, μιὰ ὑποκειμενικὴ-ὑπερβατικὴ^{158α} θεμελίωση αὐτοῦ πού σύμφωνα μέ τὴ συνήθεια τοῦ δέκατου ὀγδοοῦ αἰῶνα ἀποκαλοῦσε «αἴσθηση τοῦ ωραίου». Ἀλλὰ σύμφωνα μέ τὴν *Κριτικὴ τοῦ καθαροῦ Λόγου* τὰ τεχνουργήματα πρέπει νά θεωρηθοῦν συντεταγμένα (Konstituta), ὅποτε ἐμπίπτουν καὶ αὐτὰ στὴ σφαῖρα τῶν ἀντικειμένων, ἓνα στρώμα πού κεῖται πάνω ἀπὸ τὴν ὑπερβατικὴ προβληματικὴ. Ἡ θεωρία τῆς τέχνης θά ἦταν ἤδη στὸν Kant δυνατὴ σέ αὐτὴ τὴ σφαῖρα ὡς θεωρία τῶν ἀντικειμένων καὶ ταυτόχρονα ὡς ἱστορικὴ θεωρία. Ἡ θέση τῆς ὑποκειμενικότητας ἀπέναντι στὴν τέχνη δέν εἶναι, ὅπως ὑποθέτει ὁ Kant, ὁ τρόπος ἀντίδρασης στὰ μορφώματα, ἀλλὰ κυρίως ἐκεῖνο τό στοιχεῖο τῆς ἀντικειμενικότητάς τους μέσω τοῦ ὁποίου τὰ ἀντικείμενα τῆς τέχνης διακρίνονται ἀπὸ ἄλλα πράγματα. Τό ὑποκείμενο ἐνυπάρχει στὴ μορφὴ τους καὶ στό πνευματικὸ τους περιεχόμενο. Ὁ τρόπος ἀντίδρασης τῶν ἀνθρώπων ἐνυπάρχει στὰ μορφώματα, ἀλλὰ εἶναι κάτι δευτερεῦον καὶ σέ μεγάλο βαθμό τυχαῖο. Ἡ τέχνη παραπέμπει σέ μιὰ παλαιότερη στάθμη ἐξέλιξης, ὅταν δέν ὑπῆρχε ἀκόμη μιὰ τόσο σαφὴς διαχωριστικὴ γραμμὴ μεταξὺ τοῦ πράγματος καὶ τῆς ἀντίδρασης σέ αὐτό. Αὐτὸ δημιουργεῖ τὴν ψευδῇ ἐντύπωση ὅτι οἱ μορφές ἀντίδρασης, πού εἶναι τό ἀντίστοιχο τῆς ἁπλῆς ἀντικειμενοποίησης, εἶναι προγενέστερες. Ἄν δεχθοῦμε καὶ στὴν τέχνη, κατὰ προέκταση καὶ στὴν αἰσθητικὴ, αὐτό πού ἰσχύει στὴ διαδικασία ζωῆς τῆς κοινωνίας, δηλαδή τὴν προτεραιότητα τῆς παραγωγῆς ἐναντι τῆς πρόσληψης, αὐτὴ ἡ παραδοχὴ ἐμπεριέχει τὴν κριτικὴ τοῦ παραδοσιακοῦ, ἀπλοϊκοῦ αἰσθητικοῦ ὑποκειμενισμοῦ. Δέν πρέπει νά ἀνατρέχει κανεὶς στό βίωμα, τὸν δημιουργικὸ ἄνθρωπο καὶ ἄλλα παρόμοια, ἀλλὰ νά σκεφθοῦμε τὴν τέχνη σύμφωνα μέ τὴν ἀντικειμενικὰ ἀναπτυσσόμενη νομοτέλεια τῆς παραγωγῆς. Σέ αὐτό πρέπει νά ἐμμείνουμε ὅπωςδήποτε, καθὼς ἡ τονισμένη ἀπὸ τὸν Hegel προβληματικὴ τῶν

συναισθημάτων πού προκαλεί ένα έργο τέχνης έχει ένταθει στο έπακρο μέ τή χειραγώγηση αὐτῶν τῶν συναισθημάτων. Οἱ ὑποκειμενικές ἐπιδράσεις, σύμφωνα μέ τή βούληση τῆς πολιτιστικῆς βιομηχανίας, στρέφονται συχνά ἐναντίον ἐκείνου στό ὁποῖο ὑποτίθεται ὅτι τά ὑποκείμενα ἀντιδρῶν. Ἀπό τήν ἄλλη μεριά τά ἔργα τέχνης, ἀντιδρώντας σέ αὐτή τή χειραγώγηση, ἀποτραβιοῦνται ὁλοένα περισσότερο στήν ἴδια τους τή δομή καί ἔτσι συμβάλλουν στόν τυχαῖο χαρακτήρα τῆς ἐπίδρασης τῶν ἔργων, ἐνῶ ἄλλοτε ὑπῆρχε, ἂν ὄχι ἁρμονία, τουλάχιστον σχετική ἀναλογία μεταξύ ἐπίδρασης καί ἀντίδρασης. Κατά συνέπεια ἡ καλλιτεχνική ἐμπειρία ἀπαιτεῖ μιά γνωστική καί ὄχι μιά συναισθηματική συμπεριφορά ἀπέναντι στά ἔργα τέχνης· τό ὑποκείμενο ἐνυπάρχει στά ἔργα καί τή δυναμική τους, ὡς στοιχεῖο· ὅταν ἔρχεται ἀπό ἔξω καί δέν ὑπακούει στήν πειθαρχία τους εἶναι ξένο πρὸς τήν τέχνη καί συνιστᾷ ἓνα θεμιτό ἀντικείμενο τῆς κοινωνιολογίας.

Ἡ αἰσθητική θά ἔπρεπε σήμερα νά ξεπεράσει τή διαμάχη μεταξύ Kant καί Hegel, χωρίς νά τήν ἀμβλύνει μέ μιά σύνθεση. Ἡ καντιανή ἔννοια τῆς εὐαρέσκειας, ἐνός συναισθήματος προκαλούμενου ἀπό τή μορφή, εἶναι ὀπισθοδρομική σέ σύγκριση μέ τήν αἰσθητική ἐμπειρία καί δέν μπορεῖ πιά νά ἀποκατασταθεῖ. Ἡ ἐγελιανή διδασκαλία γιά τό περιεχόμενο εἶναι πολύ ὠμή. Ἡ μουσική ἔχει ἀσφαλῶς ὀρισμένο περιεχόμενο, αὐτό πού συμβαίνει μέσα στό μουσικό ἔργο, καί ὅμως θά ἦταν ἀστεῖο νά ὑπαχθεῖ στήν ἐγελιανή ἔννοια τοῦ περιεχομένου. Ὁ ὑποκειμενισμός τοῦ Hegel εἶναι τόσο ὀλικός, τό πνεῦμα ἀντιπροσωπεύει σέ τέτοιο βαθμό τά πάντα, πού ἡ διάκρισή του ἀπό τό Ἄλλο του, κατά συνέπεια καί ὁ καθορισμός τοῦ Ἄλλου, χάνεται μέσα στήν αἰσθητική του. Ἐπειδή τά πάντα εἶναι γι' αὐτόν σέ τελική ἀνάλυση ὑποκείμενο, ἀτονεῖ τό ἰδιαίτερο χαρακτηριστικό τοῦ ὑποκειμένου, τό πνεῦμα ὡς στοιχεῖο τῶν ἔργων τέχνης, καί δίνει τή θέση του στό στοιχεῖο τοῦ ὕλικου περιεχομένου, χωρίς νά ἀναπτύσσεται ἡ διαλεκτική σχέση ἀνάμεσά τους. Δέν μπορεῖ νά γλυτώσει ἀπό τήν κατηγορία ὅτι στήν αἰσθητική του, παρὰ τίς μεγαλειώδεις ἀνακαλύψεις του, ἐγκλωβίσθηκε στή φιλοσοφία τοῦ στοχασμοῦ,^{158β} τήν ὁποία ὁ ἴδιος καταπολέμησε. Ἀγνοώντας τήν ἴδια του τήν ἀντίληψη, ὁ Hegel ἀκολουθεῖ στήν αἰσθητική του τήν πρωτόγονη ἄποψη ὅτι ἓνα περιεχόμενο ἢ θεματικό ὕλικό διαμορφώνεται ἀπό τό αἰσθητικό ὑποκείμενο ἢ, ὅπως λένε μερικοί, «δουλεύεται»· ὁ Hegel προτιμᾷ ἔτσι

καί ἄλλιῶς νά ἀντιπαρατάσσει μέσω τοῦ στοχασμοῦ πρωτόγονες ἀντιλήψεις κατά τοῦ στοχασμοῦ. Εἰδικά στό ἔργο τέχνης, ἂν τό πούμε στή γλώσσα τοῦ Hegel, τό περιεχόμενο καί ἡ ὕλη πρέπει νά εἶναι πάντοτε ὑποκειμενικά. Μόνο μέσω τῆς ὑποκειμενικότητάς τους γίνεται τό ἔργο τέχνης ἀντικειμενικό, τό ἄλλο τοῦ ὑποκειμένου, διότι τό ὑποκείμενο εἶναι στήν ὑφή του ἀντικειμενικά διαμεσολαβημένο· μέ τήν καλλιτεχνική διαμόρφωση ἐκδηλώνεται τό –λανθάνον– ἀντικειμενικό περιεχόμενό του, ἡ οὐσία του. Καμμιᾶ ἄλλη ἀντίληψη γιά τό περιεχόμενο τῆς τέχνης δέν εἶναι βάσιμη· ἡ ἐπίσημη μαρξιστική αἰσθητική δέν κατανόησε οὔτε τή διαλεκτική οὔτε τήν τέχνη. Ἡ μορφή ὡς τέτοια διαμεσολαβεῖται ἀπό τό περιεχόμενο, ὅχι ὅμως ὑπό τήν ἔννοια ὅτι κάτι ἀπλῶς ἑτερογενές πρὸς αὐτή δέχεται τή μορφή παθητικά, καί τό περιεχόμενο διαμεσολαβεῖται ἀπό τή μορφή· μορφή καί περιεχόμενο παραμένουν διακριτά στήν ἀμοιβαία διαμεσολάβησή τους, ἀλλά τό ἐσωτερικό περιεχόμενο τῶν ἔργων τέχνης, τό ὑλικό καί ἡ κίνησή τους, εἶναι κάτι ἐντελῶς διαφορετικό ἀπό τό περιεχόμενο ὡς κάτι ἀπομονώσιμο, τήν ὑπόθεση ἑνός θεατρικοῦ ἔργου ἢ τό θέμα ἑνός πίνακα ζωγραφικῆς, πού ὁ Hegel ἀφελῶς τά ταύτιζε μέ τό περιεχόμενο. Ἡ σκέψη τόσο τοῦ Hegel ὅσο καί τοῦ Kant δέν μπορεῖ νά παρακολουθήσει τά αἰσθητικά φαινόμενα καί μένει πίσω ἀπό τήν ἐξέλιξή τους. Ὁ Kant δέν συλλαμβάνει τό βάθος καί τόν πλοῦτο τοῦ περιεχομένου, ὁ Hegel τήν κυρίως αἰσθητική διάστασή του. Τό περιεχόμενο ἑνός πίνακα δέν εἶναι μόνον αὐτό πού παρίστανει, ἀλλά ὅλα τά χρωματικά στοιχεῖα, οἱ δομές καί οἱ σχέσεις πού περιλαμβάνει· τό περιεχόμενο ἑνός μουσικοῦ ἔργου, σύμφωνα μέ τά λόγια τοῦ Schopenhauer, εἶναι ἡ ἱστορία ἑνός θέματος. Σέ αὐτά μπορούμε νά συνυπολογίσουμε ὡς στοιχεῖο καί τό ἀντικείμενο· στή λογοτεχνία τήν ὑπόθεση ἢ τήν ἱστορία πού ἀφηγεῖται ὁ συγγραφέας. Ἐξίσου σημαντικά εἶναι ὅμως ὅλα ἐκεῖνα πού τό περιεχόμενο ὑφίσταται μέσα στό ἔργο, ὁ τρόπος μέ τόν ὁποῖο ὁργανώνεται καί μεταβάλλεται. Ἡ μορφή καί τό περιεχόμενο δέν πρέπει νά συγχέονται μεταξύ τους, πρέπει ὅμως νά ἀπελευθερωθοῦν ἀπό τήν ἄκαμπτη καί ἄγονη ἀντιθετική τους σχέση. Ἡ παρατήρηση τοῦ Bruno Liebruck, ὅτι τίς ἀντιλήψεις τοῦ Hegel γιά τήν πολιτική καί τή φιλοσοφία τοῦ δικαίου μπορούμε νά τίς ἀντλήσουμε μᾶλλον ἀπό τήν *Ἐπιστήμη τῆς λογικῆς* παρά ἀπό τίς *Παραδόσεις* καί τά ἄλλα ἔργα του πού πραγματεύονται αὐτά τά θέματα, ἰσχύει καί γιά τίς αἰσθητι-

κές του αντιλήψεις: ή *Αισθητική* του είναι έλλιπής στην ανάπτυξη της διαλεκτικής της και περιμένει τή μετεξέλιξή της. Στην αρχή του δεύτερου μέρους της *Λογικής* του ο Hegel έξηγει ότι οι κατηγορίες του στοχασμού είναι προϊόντα του γίνεσθαι και παραταυτα ισχύουν· υπό τό ίδιο πνεύμα ο Nietzsche αποδόμησε στό *Λυκόφως των ειδώλων* τόν μύθο ότι κανένα προϊόν του γίνεσθαι δέν μπορεί νά είναι αληθές. Αυτή τή γραμμή θά έπρεπε νά είχε ακολουθήσει ή *Αισθητική* του Hegel. Αυτό πού καθιερώνεται σέ αυτή ως αιώνιος κανόνας είναι, ως προϊόν του γίνεσθαι, παροδικό, και απαρχαιώνεται δυνάμει της ίδιας του της αξίωσης, του ισχυρισμού του ότι δέν μπορεί νά χαθεί. Σέ αντίθεση πρός αυτή τήν αξίωση, οι έκάστοτε έπιταγές και κανόνες, πού αναδύονται μέσα από τήν κίνηση της ιστορίας, δέν είναι κάτι τυχαίο και μή δεσμευτικό, αλλά έχουν αντικειμενικό χαρακτήρα λόγω του ιστορικού τους περιεχομένου. Έφήμερο στην αισθητική είναι τό στέρεο μέρος της, ό σκελετός της. Η αισθητική δέν πρέπει νά αναπτύξει τήν αντικειμενικότητα του ιστορικού της περιεχομένου ιστορικά, ως αναγκαία και αναπόφευκτη λόγω της πορείας της ιστορίας, αλλά νά τήν κατανοήσει μέσα από τή μορφή αυτού του περιεχομένου. Η αισθητική δέν κινείται και αλλάζει στην ιστορία σύμφωνα μέ τό τετριμμένο μοντέλο σκέψης: ή ιστορία έν-υπάρχει στό περιεχόμενο αλήθειας της. Γιαυτό λοιπόν είναι καθήκον μιās ιστορικοφιλοσοφικής ανάλυσης της ιστορικής κατάστασης νά φανερώσει μέ τήν πρέπουσα αυστηρότητα αυτό πού άλλοτε είχε θεωρηθεί ως αισθητικό *arbitrari*. Τά συνθήματα πού βγαίνουν από τέτοιες έρμηνείες ιστορικών καταστάσεων είναι πιο αντικειμενικά από τούς γενικούς κανόνες, απέναντι στους όποιους σύμφωνα μέ τά φιλοσοφικά ήθη είναι υπόλογα. Θά μπορούσε νά δείξει κανείς ασφαλώς ότι τό περιεχόμενο αλήθειας μεγάλων αισθητικών μανιφέστων ή παρόμοιων διακηρύξεων έχει λάβει τή θέση των αντιλήψεων πού έπεξεργαζόταν παλαιότερα ή φιλοσοφική αισθητική. Η αναμενόμενη και αναγκαία φιλοσοφική αισθητική θά έπρεπε νά είναι ή αυτοσυνείδηση αυτού του περιεχομένου αλήθειας ενός ριζικά χρονικού φαινομένου. Αυτό όμως απαιτεί, ως αντίστιξη στην ανάλυση της ιστορικής κατάστασης, τήν αντιπαράθεση των παραδοσιακών αισθητικών κατηγοριών μέ αυτή τήν ανάλυση. Μόνον αυτή συσχετίζει τήν καλλιτεχνική εξέλιξη μέ τή δυναμική κίνηση της έννοιας.

Ἄν ἡ προσπάθεια ἀνάπτυξης μιᾶς αἰσθητικῆς δέν μπορεῖ σήμερονά προτάξει μιά γενική μεθοδολογία, ὅπως συνηθιζόταν ἄλλοτε, αὐτό ἀποτελεῖ μέρος τῆς μεθοδολογίας της καί ὀφείλεται στή σχέση μεταξύ τοῦ αἰσθητικοῦ ἀντικειμένου καί τῆς αἰσθητικῆς σκέψης. Ἡ ἐπιμονή στή μέθοδο δέν μπορεῖ νά ἀπαντηθεῖ σωστά μέ τήν ἀντιπαράταξη μιᾶς νέας μεθόδου στίς παλαιές καί ἐγκεκριμένες. Ἐνόσω δέν μπαίνει κανείς στά ἔργα ὅπως μπαίνει στήν ἐκκλησία, γιά νά χρησιμοποιήσουμε τήν παρομοίωση τοῦ Goethe, ὁ λόγος περί ἀντικειμενικότητας στά αἰσθητικά πράγματα, εἴτε πρόκειται γιά τήν ἀντικειμενικότητα τοῦ καλλιτεχνικοῦ περιεχομένου εἴτε γιά ἐκείνη τῆς γνώσης του, παραμένει ἀπλὸς ἰσχυρισμός. Στό μηχανικά αὐτοματοποιημένο ἀντεπιχείρημα ὅτι ἐδῶ γίνεται λόγος γιά τήν ἀντικειμενικότητα τῆ στιγμῆ πού ἔχουμε νά κάνουμε ἀπλῶς μέ ὑποκειμενικές γνώμες καί ὅτι τό αἰσθητικό περιεχόμενο, στό ὁποῖο καταλήγει ἡ ἀντικειμενικά προσανατολισμένη αἰσθητική, εἶναι δῆθεν μιά προβολή καί τίποτε περισσότερο, σέ ἓνα τέτοιο ἀντεπιχείρημα λοιπόν μπορεῖ νά δοθεῖ μόνο μιά ἀποτελεσματική ἀπάντηση: νά καταδειχθεῖ τό ἀντικειμενικό καλλιτεχνικό περιεχόμενο στά ἴδια τά ἔργα τέχνης. Μιά μέθοδος νομιμοποιεῖται μέ τήν ἀνάπτυξή της, καί αὐτό δέν ἐπιτρέπει τήν προϋπόθεσή της. Ἄν ἡ αἰσθητική ἀντικειμενικότητα προτασσόταν ὡς ἀφηρημένη γενική ἀρχή πρὶν ἀπὸ τήν ἀνάπτυξή της, θά ἦταν συνεχῶς σέ μειονεκτική θέση καθὼς δέν τήν προστατεύει κανένα σύστημα· ἡ ἀλήθεια της συγκροτεῖται στά μεταγενέστερα βήματα, στήν ἀνάπτυξή της, ὄχι στό πρῶτο βῆμα. Αὐτή εἶναι ἡ μόνη ἀρχή πού ἔχει νά ἀντιτάξει στήν ἀνεπάρκεια τῆς ἀρχῆς. Ἡ ἀνάπτυξη ἀπαιτεῖ ἀσφαλῶς ἀπὸ τῆ μεριά της τὸν κριτικό στοχασμό πάνω στίς ἀρχές. Αὐτός τήν προστατεύει ἀπὸ αὐθαίρετες καί ἀνεύθυνες σκέψεις. Τό πνεῦμα ὅμως πού κατανοεῖ τά ἔργα τέχνης προστατεύεται ἀπὸ τήν ἀλαζονεία του δυνάμει τοῦ ἀντικειμενοποιημένου πνεύματος πού εἶναι ἤδη αὐτά καθ' ἑαυτά τά ἔργα τέχνης. Αὐτό πού ἀπαιτεῖ ἀπὸ τό ὑποκειμενικό πνεῦμα εἶναι ὁ αὐθορμητισμός του. Γνώση τῆς τέχνης σημαίνει τήν ἐπαναρρευστοποίηση τοῦ ἀντικειμενοποιημένου πνεύματος μέσω τοῦ στοχασμοῦ. Ἡ αἰσθητική ὅμως πρέπει νά προφυλαχθεῖ ἀπὸ τήν πίστη ὅτι γίνεται συγγενῆς τῆς τέχνης ὅταν ὡς διά μαγείας, γλυτώνοντας ἀπὸ περίπλοκες ἐννοιολογικές προσπάθειες, μπορεῖ νά πεῖ κατευθείαν τί εἶναι ἡ τέχνη. Ὁ διαμεσολαβημέ-

νος χαρακτήρας της σκέψης διαφέρει ποιοτικά από τόν αντίστοιχο τῶν ἔργων τέχνης. Αὐτό πού στήν τέχνη εἶναι διαμεσολαβημένο, τό στοιχεῖο πού τό κάνει νά εἶναι κάτι διαφορετικό ἀπό τό ἀπλό τους τόδε τι, πρέπει νά διαμεσολαβηθεῖ καί πάλι ἀπό τόν στοχασμό: μέσω τῶν ἐννοιῶν. Αὐτό ὅμως δέν ἐπιτυγχάνεται μέ τήν ἀπομάκρυνση τῶν ἐννοιῶν ἀπό τήν καλλιτεχνική λεπτομέρεια, ἀλλά μέ τή στροφή τους σέ αὐτή. Ὅταν, λίγο πρὶν ἀπό τό τέλος τοῦ πρώτου μέρους τῆς σονάτας γιά πιάνο *Les Adieux* τοῦ Beethoven, ἓνας φευγαλέος συνειρμός πού διαρκεῖ τρία μέτρα θυμίζει τό ποδοβολητό ἀλόγων, αὐτό τό σύντομο χωρίο πού ντροπιάζει κατευθείαν κάθε ἐννοια, ἓνας ἦχος πού δέν ἀναγνωρίζεται κἄν ξεκάθαρα μέσα στό πλαίσιο αὐτοῦ τοῦ μέρους, ἀφοῦ ἀντιπροσωπεύει τήν ἐξαφάνιση, ἐκφράζει πιό καλά τήν ἐλπίδα τοῦ γυρισμοῦ ἀπό ὅσο θά συνειδητοποιοῦσε ὁ γενικός στοχασμός πάνω στήν οὐσία αὐτοῦ τοῦ φευγαλέου-διαρκοῦς ἦχου. Μόνο μιά φιλοσοφία πού θά κατάφερνε νά κατασκευάσει τό αἰσθητικό ὅλον ἀπό τέτοιες μικροφιγοῦρες φθάνοντας ὥς τόν πυρήνα τους θά μποροῦσε νά προσφέρει αὐτό πού ὑπόσχεται. Ἀλλά αὐτό ἀπαιτεῖ ἀπό τή μεριά της νά εἶναι ἡ ἴδια ἓνας ἀνεπτυγμένος, διαμεσολαβημένος στοχασμός. Ἄν ἀντ' αὐτοῦ ἐπιχειροῦσε κανεῖς μέ πρωτογενῇ λόγια καί ξόρκια νά «δεσμεύσει» τό μυστήριο τῆς τέχνης, τό κέρδος θά ἦταν μηδαμινό, μιά σειρά ἀπό ταυτολογίες, τό πολύ μερικά τυπικά-μορφολογικά χαρακτηριστικά ἀπό τά ὅποια θά ἔχει ἐξατμισθεῖ ἀκριβῶς ἡ οὐσία πού οἱ γλωσσικές χειρονομίες καί ἡ ἀνησυχία γιά τήν προέλευση ἔχουν σφετερισθεῖ. Ἡ φιλοσοφία δέν εἶναι τόσο εὐτυχής ὅπως ὁ Οἰδίπους πού ἀπάντησε σωστά στό αἰνιγματικό ἐρώτημα, ἂν καί ἡ εὐτυχία τοῦ ἥρωα ἀποδείχθηκε ἀπατηλή. Ἐπειδή ὁ αἰνιγματικός χαρακτήρας τῆς τέχνης ἀρθρώνεται μόνο στούς ἀστερισμούς κάθε μεμονωμένου ἔργου, λόγω τῶν τεχνικῶν διαδικασιῶν τῶν ἔργων οἱ ἐννοιες δέν εἶναι μόνο κάτι ἀναγκαῖο γιά τήν ἀποκρυπτογράφησή τους, ἀλλά εἶναι καί μιά εὐκαιρία. Ἡ τέχνη εἶναι ἀπό τόν χαρακτήρα της καί στήν ἰδιαιτερότητά της κάτι περισσότερο ἀπό αὐτή τήν ἰδιαιτερότητα. Ἀκόμη καί ἡ ἀμεσότητά της εἶναι διαμεσολαβημένη καί κατ' αὐτά ἔχει μιά ἐκλεκτική συγγένεια μέ τίς ἐννοιες. Δικαιολογημένα ὁ ἀπλός κοινός νοῦς δέν θέλει μιά αἰσθητική ἐγκλωβισμένη στόν αὐτοανατρεπόμενο νομιναλισμό, στήν ἀνάλυση τῶν μεμονωμένων ἔργων, μολονότι δέν

μπορεῖ νά ὑπάρξει καί χωρίς αὐτή. Ἐνῶ δέν ἐπιτρέπεται νά παραμελεῖ τήν ἐλευθερία της νά στρέφεται πρὸς τό μοναδικό καί ἰδιαίτερο, ὁ δεῦτερος στοχασμός, πού ἦλθε ἡ ὥρα του καί στήν αἰσθητική, κινεῖται σέ ἓνα περιβάλλον ἀπομακρυσμένο ἀπό τά ἔργα τέχνης. Χωρίς μιὰ δόση ἀπαισιοδοξίας ἀπέναντι στό πλήρες ἰδανικό της ἡ αἰσθητική θά γινόταν θῦμα μιᾶς χίμαιρας, τῆς αὐταπάτης ὅτι μπορεῖ νά εἶναι συγκεκριμένη ὅπως καί ἡ τέχνη, κάτι πού εἶναι ἀμφίβολο καί σέ αὐτή καί ὅπωςδήποτε δέν εἶναι ἡ περίπτωση τῆς θεωρίας. Μολονότι ἐγείρει ἔνσταση κατὰ τῶν μεθόδων ἀφαιρετικῆς γενίκευσης καί ταξινόμησης, ἡ αἰσθητική δέν μπορεῖ ἐντούτοις νά ἀπαλλαγεῖ ἀπό τίς γενικεύσεις· ἓνα ἀπό τά ἀντικείμενά της εἶναι ἡ ταξινόμηση τῆς τέχνης σέ εἶδη. Τά εἶδη τῶν ἔργων τέχνης, ὅσο καταπιεστικά καί ἂν ἔχουν γίνει, δέν εἶναι πάντως ἀπλές ὀνομασίες χωρίς περιεχόμενο (*flatus vocis*), ἂν καί ἡ ἀντίθεση στίς γενικές ἔννοιες εἶναι ἓνα ἀπό τά οὐσιώδη κινοῦντα αἷτια τῆς τέλειας ἀρμονίας. Κάθε ἔργο τέχνης, ἀκόμη καί ὅταν ἐμφανίζεται ὡς μόρφωμα τέλειας ἀρμονίας, εἶναι ἓνα σύμπλεγμα προβλημάτων. Ὡς τέτοιο συμμετέχει στήν ἱστορία καί ἔτσι ξεπερνᾷ τή μοναδικότητά του. Στό πλαίσιο προβλημάτων κάθε ἔργου τέχνης κατασταλάζει ὁ ἐξωτερικός κόσμος καί συγκροτεῖ τή μονάδα του. Στή ζώνη τῆς ἱστορίας ἡ αἰσθητική μονάδα ἐπικοινωνεῖ μέ τήν ἔννοιά της. Ἡ ἱστορία εἶναι ἐνύπαρκτη στήν αἰσθητική θεωρία. Οἱ κατηγορίες της εἶναι ριζικά ἱστορικές· αὐτό προσδίδει στήν ἀνάπτυξή τους τόν χαρακτήρα τῆς ἀναγκαιότητας, ὁ ὁποῖος θά μπορούσε ἀσφαλῶς νά ἐπικριθεῖ ὡς φαινομενικός, ἀλλά παραταῦτα ἔχει ἀρκετή δύναμη γιά νά σπάσει τόν αἰσθητικό σχετικισμό, πού παρουσιάζει τήν τέχνη ὡς σύνολο παράλληλων καί ἀσύνδετων ἔργων τέχνης. Ὅσο προβληματικό καί ἂν εἶναι ἀπό γνωσιολογική ἄποψη νά πεῖ κανεῖς ποτέ γιά ἓνα ἔργο τέχνης, πόσο μᾶλλον γιά τήν τέχνη στό σύνολό της, ὅτι εἶναι «ἀναγκαῖο» –κανένα ἔργο τέχνης δέν εἶναι ἀπολύτως ἀναγκαῖο νά ὑπάρχει–, ἡ σχέση μεταξύ τῶν ἔργων τέχνης ἐξαρτᾶται ἐντούτοις ἀπό ὅρους καί αὐτός ὁ καθορισμός της προεκτείνεται στήν ἐσωτερική σύνθεσή τους. Ἡ κατασκευὴ τέτοιων πλαισίων προβλημάτων ὁδηγεῖ σέ αὐτό πού ἡ τέχνη δέν εἶναι ἀκόμη καί πού, μόνον ἂν ἦταν, θά ἀποτελοῦσε τό πραγματικό ἀντικείμενο τῆς αἰσθητικῆς. Ἡ συγκεκριμένη ἱστορική θέση τῆς τέχνης δηλώνει συγκεκριμένες ἀπαιτήσεις. Μέ τόν στοχασμό πά-

νω σέ αὐτές ἀρχίζει ἡ αἰσθητική· μόνο μέσω αὐτοῦ τοῦ στοχασμοῦ μπορεῖ νά φανεῖ στὸν ὀρίζοντα τί εἶναι τέχνη. Διότι ἡ τέχνη καὶ τὰ ἔργα τέχνης εἶναι μόνον αὐτό πού μποροῦν νά γίνουν. Ἐπειδὴ κανένα ἔργο τέχνης δέν μπορεῖ νά διαλύσει πλήρως τὴν ἐσωτερικὴ του ἔνταση καὶ σέ τελικὴ ἀνάλυση ἡ ἱστορία προσβάλλει ἀκόμη καὶ τὴν ἰδέα μιᾶς τέτοιας διάλυσης, ἡ αἰσθητικὴ θεωρία δέν μπορεῖ νά ἀρκεσθεῖ στὴν ἐρμηνεία τῶν ὑπαρχόντων ἔργων τέχνης καὶ τῆς ἔννοιάς τους. Προσεγγίζοντας τὸ περιεχόμενο ἀλήθειας τους, ἡ αἰσθητικὴ ὡς φιλοσοφία ὁδηγεῖται πέρα ἀπὸ τὰ ἔργα τέχνης. Ἡ συνείδηση τῆς ἀλήθειας τῶν ἔργων τέχνης, ὄντας φιλοσοφικὴ, ἀγγίζει τὴ φαινομενικά πιὸ ἐφήμερη μορφή αἰσθητικοῦ στοχασμοῦ, τὸ μανιφέστο. Μεθοδολογικὴ ἀρχὴ εἶναι ὅτι τὰ νεώτερα φαινόμενα πρέπει νά ρίχνουν φῶς σέ ὁλόκληρη τὴν τέχνη καὶ ὄχι ἀντίστροφα, ὅπως συνηθίζεται στὸν ἱστορισμό καὶ τὴ φιλολογία, πού λόγω τῆς ἀστικῆς τους νοοτροπίας κατὰ βάθος δέν θέλουν καμμιὰ ἀλλαγὴ. Ἄν ἀληθεύει ἡ θέση τοῦ Valéry ὅτι τὸ καλὺτερο πού προσφέρει μιὰ καινοτομία ἀνταποκρίνεται σέ μιὰ παλαιὰ ἀνάγκη, τότε τὰ αὐθεντικά ἔργα τέχνης εἶναι κριτικὲς τῶν ἔργων τοῦ παρελθόντος. Ἡ αἰσθητικὴ γίνεται κανονιστικὴ καθὼς ἀρθρώνει αὐτὴ τὴν κριτικὴ. Αὐτό ὅμως ἔχει ἀναδρομικὴ ἰσχὺ· μόνον ἀπὸ μιὰ τέτοια αἰσθητικὴ θά μπορούσε νά περιμένει κανεῖς μερικά ἀπὸ ἐκεῖνα πού ἡ γενικὴ αἰσθητικὴ ἀπλῶς καμώνεται πῶς προσφέρει.

Ἐπίλογος τῶν ἐπιμελητῶν

Ἡ μεταφορική ἔκφραση τοῦ Adorno γιά τά ἔργα τέχνης ἰσχύει κυριολεκτικά γιά τό τελευταῖο φιλοσοφικό του ἔργο, πού τό ἄφησε ἡμιτελές: «Τό ἀπόσπασμα δείχνει τήν παρέμβαση τοῦ θανάτου στό ἔργο. Καταστρέφοντάς το τοῦ ἀφαιρεῖ τό στίγμα τῆς φαινομενικότητας». Τό κείμενο τῆς *Αἰσθητικῆς θεωρίας*, ὅπως τό βρῆκαν οἱ ἐπιμελητές τόν Αὐγούστο τοῦ 1969 καί τό ἐξέδωσαν ὅσο πιό πιστά γινόταν, εἶναι ἓνα ἔργο σέ ἐξέλιξη (work in progress) καί ὄχι ἓνα ἀποπερατωμένο βιβλίο ἑτοιμο γιά ἐκτύπωση. Λίγες μέρες πρὶν ἀπό τόν θάνατό του ὁ Adorno ἔγραφε σέ μιά ἐπιστολή ὅτι γιά τήν τελική ἐκδοχή «ἀπαιτεῖται ἀκόμη μιά ἀπεγνωσμένη προσπάθεια»: «ἀλλά ἀφορᾷ κυρίως τήν ὁργάνωση, ὄχι πλέον τήν οὐσία τοῦ βιβλίου», ἀφοῦ, ὅπως δηλώνει, «κατά βάση ὅλα ἔχουν διατυπωθεῖ». Ἡ τελευταία ἐπεξεργασία, πού ὁ Adorno ἤλπιζε ὅτι θά τήν ἀποπεράτωνε μέχρι τά μέσα τοῦ 1970, θά περιλάμβανε πολλές ἀνακατατάξεις μέσα στό κείμενο καθὼς καί περικοπές· προέβλεπε ἐπίσης τήν ἐνσωμάτωση τῶν ἀποσπασμάτων πού στήν παρούσα ἔκδοση παρατίθενται ὡς Παραλειπόμενα. Ἡ «ἀρχική εἰσαγωγή» θά εἶχε ἀντικατασταθεῖ μέ μιά νέα. Τέλος, ὁ Adorno θά βελτίωνε τή διατύπωση μερικῶν λεπτομερειῶν. Ἔτσι λοιπόν τό ἔργο στό σύνολό του ἀπέμεινε ἓνας κορμός, ὁ ὁποῖος μαζί μέ τήν *Ἀρνητική διαλεκτική* καί ἓνα ἔργο ἠθικῆς φιλοσοφίας πού σχεδίαζε νά γράψει, σύμφωνα μέ τή βούληση τοῦ Adorno θά «ἀντιπροσώπευε αὐτά πού ἔχω νά ρίξω στήν πλάστιγγα».^{158γ} Ἄν καί αὐτή ἡ δήλωση ἀδικεῖ τά ἄλλα βιβλία του, ἀπό τόν *Kierkegaard* [1933] μέχρι τή μονογραφία γιά τόν *A. Berg* [1968], κάτι πού τό πολύ ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας δικαιοῦται ἴσως νά πράξει, ταυτόχρονα μᾶς ἐπιτρέπει νά ὑποπτευθοῦμε σέ ποιό ἔργο παρενέβη τότε ὁ θάνατος, ποιό ἔργο ἔμεινε ἡμιτελές. Τό γεγονός ὅτι «ὁ ἀποσπασματικός χαρακτήρας» ἐμπλουτίζει «τό ἔργο ὡς ἔκφραση» —ὡς

έκφραση εκείνης της κριτικής των αποπερατωμένων, των κλειστών συστημάτων, ή όποια αποτέλεσε ένα βαθύτατο κίνητρο της φιλοσοφίας του Adorno – και του αφαιρεί τό στίγμα της φαινομενικότητας, στην όποια σύμφωνα μέ την αντίληψη του Adorno έμπλέκεται κατ' ανάγκη κάθε πνευματικό έργο, έχει ελάχιστη βαρύτητα σέ σχέση μέ την καταστροφή πού μαρτυρεί τό κείμενο της *Αισθητικής θεωρίας*. Ό Adorno χρησιμοποιεί τόν όρο αποσπασμα υπό δύο έννοιες. Ή μία αναφέρεται σέ κάτι παραγωγικό: ότι οί συστηματικά σχεδιασμένες θεωρίες πρέπει νά διαλυθούν σέ αποσπάσματα γιά νά αποκαλύψουν τό περιεχόμενο αλήθειας τους. Αυτή ή έννοια δέν ισχύει γιά την *Αισθητική θεωρία*. Ό αποσπασματικός της χαρακτήρας είναι αποτέλεσμα της παρέμβασης του θανάτου σέ ένα έργο πού δέν πρόλαβε νά πραγματοποιήσει τόν νόμο της μορφής του. Γιά τή φιλοσοφία του Adorno στό σύνολό της είναι ούσιωδες ότι δέν προσπαθεί από τίς καταστροφές πού επιφέρει ό θάνατος νά εκθλίψει ένα τέτοιο νόημα πού θά μās επέτρεπε νά τίς αποδεχθούμε. Δύο βιογραφικά αποσπάσματα εξίσου μεγάλης αξίας είχαν εξαιρετική σημασία γιά τόν Adorno: μέχρι τόν θάνατό του δέν μπορούσε νά συμβιβασθεί μέ την ιδέα ότι ούτε τό *Passagenwerk* του Benjamin θά μπορούσε νά σωθεί ούτε ή ένορχήστρωση της *Lulu* του A. Berg είναι αποπερατωμένη. Κανένος είδους έκδοση της *Αισθητικής θεωρίας* δέν μπορεί νά αποκρύψει τόν αποσπασματικό χαρακτήρα του έργου ούτε θά ήταν επιτρεπτό νά επιχειρήσει μιά συγκάλυψή του. Από την άλλη μεριά είναι αδύνατον νά συμφιλιωθεί κανείς μέ την αποσπασματικότητά του. Άν και τό έργο του Adorno δέν αποπερατώθηκε λόγω ενός τυχαίου συμβάντος και δέν συμμορφώνεται κανείς εύκολα μέ αυτή την ήμιτέλεια, ή αληθινά πιστή στάση, πού ό ίδιος ό Adorno την τηρούσε μέ απαράμιλλο τρόπο, δέν μās επιτρέπει ωστόσο νά θίξουμε τόν αποσπασματικό χαρακτήρα του έργου μέ απόπειρες ολοκλήρωσής του.

Ό Adorno ανέλαβε πάλι τή διδακτική δραστηριότητά του στό Πανεπιστήμιο της Φραγκφούρτης τό χειμερινό εξάμηνο 1949/50 και ήδη τό επόμενο εξάμηνο περιέλαβε στό πρόγραμμά του μιά παράδοση αισθητικής. Τά επόμενα χρόνια επανήλθε τέσσερις ακόμη φορές μέ παραδόσεις πάνω στό ίδιο αντικείμενο, τελευταία μάλιστα μέ μιά διπλή παράδοση κατά τό έαρινό εξάμηνο 1967 και τό χειμερινό 1967/68, όταν είχε γράψει ήδη ένα μεγάλο μέρος της *Αισθητικής θε-*

ωρίας. Δεν μπορεί νά εξακριβωθεί μέ βεβαιότητα πότε έλαβε τήν απόφαση νά συγγράψει ένα βιβλίο αισθητικής, κατά καιρούς όμως ο Adorno μιλούσε γι' αυτό τονίζοντας ότι είναι μιά από τίς εργασίες πού «μιά όλόκληρη ζωή αναβάλλω». Σημειώσεις του γιά ένα βιβλίο αισθητικής υπάρχουν τουλάχιστον από τόν Ιούνιο 1956. Η επιθυμία του φίλου του Peter Suhrkamp, πού πέθανε τό 1959, νά έχει μιά αισθητική του Adorno γιά τόν έκδοτικό του οίκο πρέπει νά συνέβαλε στή συγκεκριμενοποίηση του σχεδίου του. Πιό σημαντική ήταν ασφαλώς γιά τόν Adorno ή ιδέα νά ένοποιήσει τίς σκέψεις του σέ μιά αισθητική, νά αναπτύξει θεωρητικά όλες τίς αντιλήψεις πού είχε καταγράψει ως τότε σέ πολλές εργασίες μέ μουσικά καί λογοτεχνικά θέματα, στίς όποιες συχνά αποδόθηκε ο χαρακτήρας πνευματωδών σχολίων ή ακόμη καί ραψωδικών παρατηρήσεων. Η προτεραιότητα τής ουσιαστικής-θεματικής σκέψης στή φιλοσοφία του Adorno μπορεί νά μήν του επέτρεπε νά προσέξει τήν ένότητα τής φιλοσοφικής του συνείδησης. Ο Adorno δέν αντιλαμβανόταν τίς ουσιαστικές-θεματικές εργασίες του πάνω στήν τέχνη ως «έφαρμογές, αλλά ως αναπόσπαστα συστατικά τής ίδιας τής αισθητικής θεωρίας». – Στίς 4 Μαΐου 1961 ο Adorno άρχισε νά ύπαγορεύει τό κείμενο μιās πρώτης έκδοχής τής *Αισθητικής θεωρίας*, πού ήταν διαρθρωμένο σε σχετικά μικρές παραγράφους. Αυτή ή εργασία διακόπηκε σύντομα γιά νά δώσει τή θέση της στή συγγραφή τής *Αρνητικής διαλεκτικής*, ή όποία αποπερατώθηκε τό καλοκαίρι του 1966. Στίς 25 Οκτωβρίου 1966 ο Adorno καταπιάστηκε μέ μιά νέα έκδοχή τής *Αισθητικής θεωρίας* ή υποδιαίρεση σέ παραγράφους έγκαταλείφθηκε υπέρ του χωρισμού σέ κεφάλαια. Μεγάλες προσπάθειες κατέβαλε γιά τή «σχηματοποίηση», τή λεπτομερή διάταξη του περιεχομένου του βιβλίου. Στά τέλη Ιανουαρίου 1967 είχε ύπαγορεύσει ήδη περίπου ένα τέταρτο του κειμένου. Η ύπαγόρευση συνεχίσθηκε όλόκληρο τό 1967. Παράλληλα έγραψε διάφορες εργασίες, μεταξύ άλλων τήν εισαγωγή στή γερμανική μετάφραση του βιβλίου του E. Durkheim *Κοινωνιολογία καί φιλοσοφία* καί τόν Πρόλογο σέ μιά επιλογή ποιημάτων του Rudolf Borchardt. Σύμφωνα μέ μιά έγγραφη στό ήμερολόγιό του, στίς 25 Δεκεμβρίου 1967 αποπερατώθηκε ή πρώτη γραφή τής *Αισθητικής θεωρίας* στή μορφή ενός ανεπεξέργαστου ύπαγορευμένου κειμένου. Αυτή ή σημείωση φαίνεται ώστόσο πρόωρη, καθώς σέ ένα γράμμα τής 8ης Ιανουαρίου 1968 αναφέρει: «Η πρώτη γραφή είναι σχεδόν έτοιμη». Καί τέλος, στίς 24 Ιανουα-

ρίου, γράφει: «Στό μεταξύ τελείωσα τήν πρώτη γραφή τοῦ μεγάλου μου βιβλίου, τῆς *Αἰσθητικῆς θεωρίας*». Ἡ ὑπαγορευμένη ἐκδοχή περιλαμβάνει τήν εἰσαγωγή καί ἑφτά κεφάλαια πού τιτλοφοροῦνται «Κατάσταση», «Τί ἦταν ἡ τέχνη ἢ Σχετικά μέ τήν πρωτοϊστορία», «Ὑλισμός», «Νομιναλισμός», «Κοινωνία», «Συνθήματα» καί «Μεταφυσική». Ἐκτός ἀπό μερικές παραγράφους ὁλόκληρο τό κείμενο τοῦ 1961 ἐνσωματώθηκε στή νέα ἐκδοχή. Ἀλλά καί αὕτη δύσκολα ἀναγνωρίζεται μέσα στήν τελευταία ἐκδοχή, πού εἶναι ταυτόσημη μέ τό κείμενο τοῦ παρόντος τόμου. Σχετικά μέ τήν κατάρτιση τῆς ὁριστικῆς ἐκδοχῆς καί τή σχέση της μέ τήν πρώτη ὑπαγόρευση ὁ Adorno γράφει σέ μιᾶ ἐπιστολή: «Τότε μόνον ἀρχίζει ἡ κύρια δραστηριότητα, δηλαδή ἡ ὁριστική διατύπωση· ἡ δεύτερη ἐκδοχή εἶναι γιά μένα πάντοτε ὁ ἀποφασιστικός κύκλος ἐργασίας, ἐνῶ ἡ πρώτη ἐκδοχή περιέχει ἀπλῶς τό ἀκατέργαστο ὑλικό ἢ [...]: εἶναι μιᾶ ὁργανωμένη αὐτοεξαπάτηση, ἓνας ἐλιγμός πού μοῦ ἐπιτρέπει νά καταλάβω τή θέση τοῦ κριτικοῦ τῶν δικῶν μου ἐργασιῶν, ἡ ὁποία σέ μένα εἶναι πάντοτε ἡ πιό παραγωγική». Ἡ κριτική ἀναθεώρηση τῆς *Αἰσθητικῆς θεωρίας* ἔδειξε πάντως ὅτι αὕτη τή φορά ἦταν καί ἡ δεύτερη ἐκδοχή ἀπλῶς μιᾶ προσωρινή μορφή.

Μετά τήν ἀποπεράτωση τῆς ὑπαγόρευσης οἱ ἐργασίες δέν συνεχίσθηκαν. Ὁ Adorno ἐπιδόθηκε σέ κοινωνιολογικές ἐργασίες πού εἶχε ἀναλάβει νά γράψει, ὅπως ἡ ἐναρκτήρια εἰσήγηση γιά τό 16ο συνέδριο τῶν Γερμανῶν κοινωνιολόγων καί ἡ εἰσαγωγή γιά τόν συλλογικό τόμο *Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie* (Ἡ διαμάχη γιά τόν θετικισμό στή γερμανική κοινωνιολογία). Τήν ἴδια περίοδο ἔγραψε τό βιβλίο του γιά τόν Alban Berg. Τέτοιους περισπασμούς ἀπό τήν «κύρια ἐργασία» ὁ Adorno τούς θεωροῦσε πάντοτε εὐεργετικούς διορθωτικούς παράγοντες. Ἦλθαν ὅμως νά προστεθοῦν οἱ συζητήσεις μέ τό φοιτητικό κίνημα διαμαρτυρίας καί ἡ αὐξημένη ἀπορρόφησή του ἀπό τίς πολιτικές ἀντιπαραθέσεις γιά τήν πανεπιστημιακή μεταρρύθμιση· ἐνῶ πολλά στοιχεῖα ἀπό τίς συζητήσεις μέ τούς φοιτητές βρῆκαν τή θέση τους στό δοκίμιο «Marginalien zu Theorie und Praxis», οἱ δεύτερες ἦταν ἐντελῶς ἄγονες, ἐπίπονες καί χρονοβόρες. Μόνο στίς ἀρχές Σεπτεμβρίου 1968 κατάφερε ἐπιτέλους νά στραφεῖ πάλι στήν *Αἰσθητική θεωρία*. Κατ' ἀρχάς κάλυψε ὁλόκληρο τό κείμενο μέ κριτικές παρασημειώσεις προετοιμάζοντας ἔτσι τήν κανονική διόρθωση, ἡ ὁποία συνίστατο σέ μιᾶ ριζική χειρόγραφη ἀνάπλαση τοῦ ὑπαγορευμένου κειμένου.

πού στό μεταξύ είχε δακτυλογραφηθεῖ: δέν ἔμεινε οὔτε μία πρόταση ἀμετάβλητη καί σχεδόν καμμία στήν ἀρχική της θέση· ἀμέτρητα χωρία προστέθηκαν καί πολλά ἄλλα, ἐν μέρει μακροσκελῆ, διαγράφηκαν. Στήν πορεία αὐτῆς τῆς διαδικασίας, πού ἄρχισε στίς 8 Ὀκτωβρίου 1968, ὁ Αδορνο ἐγκατέλειψε πάλι τήν ὑποδιαίρεση σέ κεφάλαια καί προτίμησε ἓνα συνεχές κείμενο μέ ἐνδιάμεσα κενά σέ κάθε ἀλλαγή παραγράφου. Αὐτή ἡ διαδικασία ὁλοκληρώθηκε στίς 5 Μαρτίου 1969. Τρία κεφάλαια τῆς παλαιότερης ἐκδοχῆς ἔμειναν ἔξω ἀπό τό κύριο κείμενο· δύο ἀπό αὐτά —«Συνθήματα» καί «Κατάσταση»— διορθώθηκαν ἐπίσης τόν Μάρτιο, ἐνῶ ἡ ἀνάπλαση τοῦ τελευταίου κεφαλαίου —«Μεταφυσική»— ἀποπερατώθηκε στίς 14 Μαΐου. Τίς ἐπόμενες ἑβδομάδες γράφθηκαν πολυάριθμες παρεμβολές, οἱ ὁποῖες μέ τό τρίτο «χέρι» θά ἔβρισκαν τή θέση τους μέσα στό κύριο κείμενο καί ἐν μέρει θά ἀντικαθιστοῦσαν διάφορα χωρία του πού ὁ Αδορνο ἔκρινε ἀνεπαρκῆ. Τό τελευταῖο χρονολογημένο κείμενο φέρει τήν ἡμερομηνία 16 Ἰουνίου 1969.

Ἡ μορφή παρουσίας τοῦ βιβλίου, πού μᾶλλον δυσχεραίνει σημαντικά τήν πρόσληψή του, δέν ὀφείλεται μόνο στόν ἀποσπασματικό χαρακτήρα τῆς *Αἰσθητικῆς θεωρίας*. Ἐπεξεργαζόμενος τή δεύτερη ἐκδοχή, ὁ Αδορνο βρέθηκε μπροστά σέ προβλήματα πού δέν τά είχε φαντασθεῖ σέ αὐτή τή μορφή. Ἀφοροῦν τόσο τή διάταξη τοῦ κειμένου ὅσο προπάντων τή σχέση μεταξύ τῆς παρουσίας καί τοῦ περιεχομένου της. Ὁ Αδορνο ἀναφέρεται σέ αὐτά τά προβλήματα σέ ἐπιστολές του: «Εἶναι ἐνδιαφέρον ὅτι στήν πορεία τῆς ἐργασίας τό περιεχόμενο τῶν σκέψεων μέ ὑποχρεώνει νά βγάλω ὀρισμένα συμπεράσματα γιά τή μορφή, τά ὁποῖα ἀνέμενα μέν, ἀλλά τώρα παραταῦτα μέ αἰφνιδιάζουν. Πρόκειται ἀπλούστατα γιά τήν ἀκόλουθη σκέψη: ἀπό τό θεώρημά μου ὅτι στή φιλοσοφία δέν ὑπάρχει κάτι “πρῶτο” ἔπεται ὅτι δέν μπορεῖ κανείς νά δομήσει μία ἐπιχειρηματολογία σύμφωνα μέ τή συνήθη ἱεραρχία, ἀλλά πρέπει νά συναρμολογήσει τό ὅλον ἀπό μία σειρά ἐπιμέρους συμπλεγμάτων πού εἶναι τρόπον τινά ὅλα ἰσοβαρῆ-ἰσόρροπα, ὁμόκεντρα διατεταγμένα καί στό ἴδιο ἐπίπεδο· ἡ ἰδέα προκύπτει ἀπό τόν ἀστερισμό τους, ὄχι ἀπό τή διαβαθμισμένη ἀλληλουχία τους». Σέ ἄλλη ἐπιστολή γράφει γιά τίς δυσκολίες παρουσίας τῆς *Αἰσθητικῆς θεωρίας*: «Συνίστανται [...] στό γεγονός ὅτι ἡ σχεδόν ἀναπόφευκτη σέ ἓνα βιβλίο ἀκολουθία “πρῶτο, δεύτερο, τρίτο” εἶναι τόσο ἀσυμβίβαστη μέ τό πράγμα, πού μοῦ εἶναι ἀδύνατον νά ἀκολουθήσω τήν παραδοσιακή διάταξη τήν

όποία τηρούσα μέχρι τώρα (καί είχα ακολουθήσει καί στήν Ἀρνητική διαλεκτική). Τό βιβλίο πρέπει νά ἀποτελεῖται ἀπό ὁμόκεντρα καί ἰσοβαρῆ-ἰσόρροπα παρατακτικά μέρη, ἐνῶ τό κοινό κέντρο, γύρω ἀπό τό ὁποῖο εἶναι διατεταγμένα, ἐκφράζεται μέσω τοῦ ἀστερισμοῦ τους». Τά προβλήματα τῆς παρατακτικῆς μορφῆς τῆς παρουσίας, ^{158δ} ὅπως αὐτή τῆς τελευταίας ἐκδοχῆς τῆς *Αἰσθητικῆς θεωρίας*, μέ τήν ὁποία ὁ Adorno δέν μποροῦσε νά εἶναι ἱκανοποιημένος, ὀφείλονται σέ ἀντικειμενικούς λόγους: ἐκφράζουν τή θέση τῆς σκέψης ἀπέναντι στήν ἀντικειμενικότητα. Ἡ φιλοσοφική παράταξη (Parataxis) ζητεῖ νά ἀνταποκριθεῖ στό ἐγγελιανό πρόγραμμα τῆς καθαρῆς παρατήρησης ^{158ε} τῶν πραγμάτων, μή παραμορφώνοντάς τα μέ μιά βίαιη ὑποκειμενική προδιαμόρφωση, ἀλλά κάνοντας τά βουβά, μή ταυτόσημα πράγματα νά μιλήσουν. Ὁ Adorno ἀνέπτυξε τίς συνεπαγωγές τῆς παρατακτικῆς μεθόδου ἀναλύοντας τήν ποίηση τοῦ Hölderlin. ^{158ς} Γιά τή μέθοδό του ὁ Adorno παρατήρησε ὅτι βρίσκεται σέ πολύ στενή συνάφεια μέ τά αἰσθητικά κείμενα τοῦ ὄψιμου Hölderlin. Μιά θεωρία ὅμως πού τό ἑναυσμά της εἶναι τό *individuum ineffabile*, ^{158η} μιά θεωρία ἡ ὁποία θέλει νά ἐπανορθώσει τίς ζημιές πού προκάλεσε ἡ ταυτιστική σκέψη στό ἀνεπανάληπτο, τό μή ἐννοιολογικό, περιέρχεται κατ' ἀνάγκη σέ σύγκρουση μέ τόν ἀφηρημένο χαρακτήρα πού ὡς θεωρία εἶναι ἀναγκασμένη νά λάβει. Ἡ αἰσθητική τοῦ Adorno ὑποχρεώνεται ἀπό τό φιλοσοφικό της περιεχόμενο νά λάβει τή μορφή τῆς παρατακτικῆς παρουσίας, ὥστόσο αὐτή ἡ μορφή εἶναι ἀπορητική. Ἀπαιτεῖ τή λύση ἑνός προβλήματος, ἐνῶ ὁ ἴδιος δέν ἀμφέβαλλε διόλου ὅτι σέ τελική ἀνάλυση δέν μπορεῖ νά λυθεῖ μέ τή βοήθεια τῆς θεωρίας. Ταυτόχρονα ὅμως ἡ δεσμευτικότητα τῆς θεωρίας ἐξαρτᾶται ἀπό τό γεγονός ὅτι ἡ ἐργασία καί ἡ προσπάθεια τῆς σκέψης δέν παραιτοῦνται ἀπό τή λύση τοῦ ἄλυτου. Αὐτό τό παράδοξο θά μποροῦσε νά ἀποτελέσει ἕνα μοντέλο καί γιά τήν προσπάθεια πρόσληψης. Τίς δυσκολίες πού προβάλλονται στόν πόρον, ^{158θ} στήν ἄμεση πρόσβαση στό κείμενο τῆς *Αἰσθητικῆς θεωρίας*, δέν θά μποροῦσε νά τίς παραμερίσει οὔτε μιά πρόσθετη ἐπεξεργασία, ὅπωςδήποτε ὅμως θά τίς εἶχε διατυπώσει εὐθύς ἐξαρχῆς καί ἔτσι θά τίς εἶχε μετριάσει. – Τήν τρίτη γραφή, πού θά ἔδινε στήν *Αἰσθητική θεωρία* τή δεσμευτική μορφή της, ὁ Adorno ἤθελε νά τήν ἀρχίσει ἀμέσως μετά τήν ἐπιστροφή του ἀπό τίς διακοπές, πού ἦταν καί οἱ τελευταῖες του.

Ἡ παρούσα ἔκδοση, πού δέν φιλοδοξεῖ νά εἶναι κριτική-ἱστορική, περιλαμβάνει τό πλήρες κείμενο τῆς τελευταίας ἔκδοχῆς. Παραλείφθηκαν μόνο τά χωρία τῆς ὑπαγορευμένης ἔκδοχῆς πού δέν συμπεριλήφθηκαν στή δεύτερη ἐπεξεργασία· θεωρήθηκαν ὡς ἀπορριφθέντα ἀκόμη καί ἐκεῖνα πού ὁ Adorno δέν τά διέγραψε ρητά. Ὅστος ἓνας ἀριθμός μικρότερων, μή διορθωμένων ἀποσπασμάτων παρατίθενται ὡς Παραλειπόμενα, ἐπειδὴ θεωρήθηκαν μεστὰ καί σημαντικά. Ἡ διορθωμένη «ἀρχική εἰσαγωγή», τὴν ὁποία ὁμοῦς ὁ Adorno ἐγκατέλειψε, περιλήφθηκε ὡς παράρτημα· ἡ πραγματολογικὴ τῆς βαρύτητας δέν ἐπέτρεπε τὸν ἀποκλεισμό τῆς. – Διατηρήθηκαν οἱ ὀρθογραφικὲς ἰδιαιτερότητες. Ἀμετάβλητη ἔμεινε ἐπίσης ἡ στίξη, πού σέ μεγάλο βαθμὸ ἀκολουθεῖ τὸν ρυθμὸ τῆς ὁμιλίας, ἐνῶ στὴν τελικὴ ἐπεξεργασία ὁ Adorno θά τὴν προσάρμοζε χωρὶς ἀμφιβολία στοὺς κοινούς κανόνες. Λόγω τῶν πολλῶν διορθώσεων μέ τό χέρι, τό χειρόγραφο εἶχε γίνεи ἀκόμη καί γιὰ τὸν Adorno δυσανάγνωστο, καί αὐτό εἶχε ὡς συνέπεια νά μείνουν ἀρκετές ἀνακόλουθες ἢ ἐλλειπτικές διατυπώσεις, οἱ ὁποῖες διορθώθηκαν ἐπιφυλακτικά. Ἐκτός ἀπὸ τέτοιες παρεμβάσεις γραμματικῆς μορφῆς, οἱ ἐπιμελητὲς ἔκριναν σκόπιμο νά ἀποφύγουν κατὰ τό δυνατόν διορθώσεις βάσει εἰκασιῶν, ὅσο ἐνδεδειγμένες καί ἂν φαίνονταν συχνά, λόγω ἐπαναλήψεων ἢ ἀκόμη καί ἀντιφάσεων. Ἀμέτρητες διατυπώσεις καί χωρία παρέμειναν ἀμετάβλητα, μολονότι οἱ ἐπιμελητὲς ἦταν πεπεισμένοι ὅτι ὁ Adorno θά τά εἶχε ἀλλάξει. Διορθώσεις βάσει εἰκασιῶν ἔγιναν μόνον ὅπου ἔπρεπε νά ἀποκλεισθοῦν οἱ νοηματικὲς παρεξηγήσεις.

Σημαντικὲς δυσκολίες δημιούργησε ἡ διάταξη τοῦ κειμένου. Στηριχθήκαμε στό διορθωμένο κύριο κείμενο, στό ὁποῖο ἔπρεπε νά ἐνταχθοῦν τά προαναφερόμενα ἐπεξεργασμένα τρία κεφάλαια, πού δέν εἶχαν ἐνσωματωθεῖ. Τό πρῶτο μέρος τῆς ἐνότητος «Κατάσταση» (σελ. 36-64) –μιά φιλοσοφία τῆς ἱστορίας τῆς νεωτερικότητος· στὴν ἀρχικὴ ἔκδοχή τό πρῶτο κεφάλαιο– ἔπρεπε νά τοποθετηθεῖ ἀνάμεσα στίς πρῶτες ἐνότητες τοῦ βιβλίου: μιά ἀπὸ τίς κεντρικὲς ἀντιλήψεις τῆς *Αἰσθητικῆς θεωρίας* εἶναι ὅτι μόνον ἀπὸ τὴν πρωτοπορία τῆς σημερινῆς τέχνης πέφτει φῶς στὴν τέχνη τοῦ παρελθόντος. Σύμφωνα μέ μιά σημείωσή του ὁ Adorno σκόπευε νά ἐνοποιήσει τά κεφάλαια «Κατάσταση» καί «Συνθήματα» (σελ. 65-85), κάτι πού ἔκαναν καί οἱ ἐπιμελητὲς. Ἡ τοποθέτηση τοῦ κεφαλαίου «Μεταφυσική» (σελ. 219-233) ὡς τελευταίου μέρους τῆς ἐνότητος «Αἰνιγματικὸς χαρακτήρας, περιεχόμενο ἀλήθειας, μεταφυσ-

σική» προέκυψε εϋλογα από την πορεία τῶν σκέψεων. – Ἐγινε ἀνακατάταξη μιᾶς σειρᾶς παραγράφων. Ἡ θέση τῶν πιο πολλῶν εἶχε προβλεφθεῖ ἀπό τόν ἴδιο τόν Adorno, ὅπως δείχνουν μερικές σημειώσεις στό περιθώριο. Σέ ὅλες τίς ἀνακατατάξεις πού ἔκαναν οἱ ἐπιμελητές προσπάθησαν νά τονίσουν πιο καθαρά τήν παρατακτική ἀρχή παρουσίας τοῦ βιβλίου μή θυσιάζοντάς την μέ τή σειρά τους ὑπέρ μιᾶς ἀπαγωγικῆς-ιεραρχικῆς δόμησης τῆς παρουσίας. – Ἐνα μέρος τῶν ἀποσπασμάτων πού περιλαμβάνονται στή Παραλειπόμενα εἶναι ἐκ τῶν ὑστέρων γραμμένες προσθήκες, ἐνῶ ἀρκετά ἄλλα εἶναι χωριστά ἀντίγραφα: χωρία πού ἀφαιρέθηκαν ἀπό τό ἀρχικό κείμενο γιά νά τοποθετηθοῦν ὀριστικά σέ ἄλλα σημεία τοῦ κειμένου. Μιά ἐνσωμάτωση αὐτῶν τῶν ἀποσπασμάτων στό κεντρικό κείμενο ἀποδείχθηκε ἀπραγματοποίητη. Ὁ Adorno εἶχε προσδιορίσει τήν ἀκριβή τελική τους θέση μόνο σέ ἐλάχιστες περιπτώσεις, σέ ὅλες τίς ἄλλες προσφέρονταν διάφορες δυνατότητες. Ἡ ἔνταξή τους θά ἀπαιτοῦσε ἐπιπλέον τή διατύπωση μεταβατικῶν προτάσεων, γιά τήν ὁποία οἱ ἐπιμελητές δέν ἦταν ἀρμόδιοι. Ἡ διάταξη τῶν Παραλειπόμενων ἐγινε κατά τήν κρίση τῶν ἐπιμελητῶν. – Ὁ προτασόμενος πίνακας περιεχομένων εἶναι ἐπίσης μιᾶ προσθήκη τῶν ἐπιμελητῶν, οἱ ὁποῖοι στηρίχθηκαν στίς ἐκάστοτε «ἐπικεφαλίδες», τίς σύντομες δηλώσεις τοῦ περιεχομένου πού συνόδευαν τίς περισσότερες σελίδες τοῦ χειρογράφου.

Ὁ Adorno σκόπευε νά χρησιμοποιήσει ὡς μότο τῆς Αἰσθητικῆς θεωρίας ἕνα ἀπόσπασμα τοῦ Friedrich Schlegel: «Σέ αὐτό πού ἀποκαλεῖται φιλοσοφία τῆς τέχνης λείπει συνήθως ἕνα ἀπό τά δύο: ἢ ἡ φιλοσοφία ἢ ἡ τέχνη». Πρόθεσή του ἦταν νά ἀφιερῶσει τό βιβλίο στόν Samuel Beckett.

Οἱ ἐπιμελητές ἐπιθυμοῦν νά εὐχαριστήσουν τήν Elfriede Olbrich, μόνιμη γραμματέα τοῦ Adorno, πού ἀνέλαβε τήν ἀποκρυπτογράφηση καί τή δακτυλογράφηση τοῦ κειμένου.

Ἰούλιος 1970

Gretel Adorno καί Rolf Tiedemann

Σημειώσεις

1. Βλ. Helmut Kuhn, *Schriften zur Ästhetik*, Μόναχο 1966, σ. 236 κ.έ.
2. Βλ. τό Παράρτημα «Θεωρίες για την προέλευση της τέχνης», σ. 548 κ.έ. (Σ.τ.έ. της γερμανικής έκδοσης).
3. Βλ. Theodor W. Adorno, *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, β' έκδοση, Φραγκφούρτη, σ. 168 κ.έ.
 - 3α. Ἀρχαί, ἑλληνικά στό πρωτότυπο. (Σ.τ.μ.)
 - 3β. Παραπέμπει στή μοναδολογία τοῦ Leibniz. (Σ.τ.μ.)
 - 3γ. Χωρίς, χωρισμός, ἑλληνικά στό πρωτότυπο· παραπέμπει στόν πλατωνικό χωρισμό τῶν ἰδεῶν ἀπό τόν κόσμο τῶν αἰσθητῶν πραγμάτων καθὼς καί σέ ἄλλους χωρισμούς, τῆς ψυχῆς ἀπό τό σῶμα, τοῦ πνεύματος ἀπό τήν ὕλη κ.λπ. (Σ.τ.μ.)
 - 3δ. Μιά ἔννοια τῆς κοινωνικῆς ψυχολογίας (E. Fromm κ.λπ. πού συν-οψίζει τήν κοινή βασική στάση ὁλόκληρων κοινωνικῶν στρωμάτων, ὅπως διαμορφώνεται μακροπρόθεσμα μέσα σέ μία κοινωνία, σέ ἕναν κοινό πολιτισμό. (Σ.τ.μ.)
4. Βλ. Immanuel Kant, *Sämtliche Werke*, τόμ. 6: *Ästhetische und religionsphilosophische Schriften*, ἐπιμ. F. Gross, Λειψία 1924, σ. 54 κ.έ. (*Kritik der Urteilskraft* [Κριτική τῆς κριτικῆς ἰκανότητος], § 2).
 5. Ὅ.π., σ. 54.
 6. Ὅ.π., σ. 55 κ.έ.
 7. Ὅ.π., σ. 54.
- 7α. Ἄλλο γένος, ἑλληνικά στό πρωτότυπο. (Σ.τ.μ.)
- 7β. Promesse du bonheur (ὑπόσχεση εὐτυχίας). Ἡ ἔκφραση, πολύ προσφιλὴς καί συχνά ἐπανερχόμενη στό ἔργο τοῦ Adorno, προέρχεται μᾶλλον ἀπό τό βιβλίο τοῦ Stendhal *Ρώμη, Νεάπολη καί Φλωρεντία*, Παρίσι 1854, σ. 30, ὅπου ἡ ὁμορφιά εἶναι μιά ὑπόσχεση εὐτυχίας. Βλ. καί *Minima Moralia*, Ἀλεξάνδρεια, Ἀθήνα 1990, ἀφορ. 109 καί 143. (Σ.τ.μ.)
- 7γ. Ἡδονή, ἑλληνικά στό πρωτότυπο. (Σ.τ.μ.)
- 7δ. Ohrenschmaus: εὐωχία γιά τό αὐτί, ἀκουστική τέρψη, ἀπόλαυση. (Σ.τ.μ.)

7ε. Μισῶ πραγματικά τή μουσική. (Σ.τ.μ.)

7ζ. Pin-up: φωτογραφία γυμνῆς ἢ ἡμίγυμνης γυναίκας σέ εἰκονογραφημένο περιοδικό, προορισμένη γιά ἀνάρτηση σέ ἐσωτερικούς χώρους. (Σ.τ.μ.)

7η. Φαινόμενο, αὐτό πού φαίνεται, πού ὑποπίπτει στίς αἰσθήσεις, καθετί πού ἐμφανίζεται, καθώς καί ἡ ἐξωτερική ἐμφάνιση, ἡ ὄψη τοῦ περί οὗ πρόκειται. (Σ.τ.μ.)

7θ. Ἰδεολογία, πάντοτε ὑπό τήν κριτική ἔννοια τῆς ψευδοῦς συνειδήσης πρὸς δικαιολόγηση τῆς κυριαρχίας. (Σ.τ.μ.)

7ι. Εἶναι δι' ἄλλο (Füranderessein· μιά ἐγγελιανή ἔννοια), ἡ μή αὐτοτελῆς ὑπαρξη, τό μέσον πού ὑπηρετεῖ κάτι ἄλλο. (Σ.τ.μ.)

7κ. Καλλιτεχνικό ρεῦμα γύρω στό 1900, ἰδιαίτερα στήν καλλιτεχνική βιοτεχνία, ὅπου προεξεῖχαν τά στυλιζαρισμένα φυτικά διακοσμητικά στοιχεῖα: βινιέτες, καρποί, ἀγιόκλημα κ.λπ· ἀντιστοιχεῖ στό ἀγγλικό καί γαλλικό art nouveau. (Σ.τ.μ.)

8. Βλ. Stefan George, *Werke*, δίτομη ἔκδοση μέ τήν ἐπιμέλεια τοῦ R. Boehringer, Μόναχο καί Ντύσελντορφ 1958, τόμ. 1, σ. 294 («Eingang» τοῦ κύκλου «Traumdunkel»).

9. Βλ. Th. W. Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, γ' ἔκδοση, Φραγκφούρτη 1969, σ. 159.

9α. Ὁ κόσμος θέλει νά τόν ἐξαπατοῦν. (Σ.τ.μ.)

9β. Comment c'est: ὅπως εἶναι, ὡς ἔχει· πιθανότατα ἀναφέρεται στό μυθιστόρημα τοῦ Beckett (1961) πού φέρει αὐτόν τόν τίτλο. (Σ.τ.μ.)

9γ. Ἐποχή, ἑλληνικά στό πρωτότυπο· παραπέμπει στήν ἀποχή τῶν Σκεπτικῶν ἀπό τήν ἐκφορά θετικῶν κρίσεων. (Σ.τ.μ.)

9δ. Ὑπαινίσσεται τό ἰταλικό λογοπαίγνιο traduttore-traditore (μεταφραστής-προδότης) ἢ τό ἀντίστοιχο γαλλικό traduction-trahison (μετάφραση-προδοσία)· ἡ ἀπιστία ἀπέναντι στό πρωτότυπο εἶναι μοιραία καί ἀναπόφευκτη. (Σ.τ.μ.)

10. Βλ. Th. W. Adorno, *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, δ' ἔκδοση, Göttingen 1969, σ. 19 κ.έ.

11. Βλ. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, ἐπιμ. R. Tiedemann, β' ἔκδοση, Φραγκφούρτη 1969, σ. 33 καί ἀλλαχοῦ.

11α. Individuationsprinzip, principium individuationis, ἀρχή τῆς ἀτομοποίησης (ἢ τῆς ἀτομικότητας): ἡ ἀρχή πού διέπει τόν χωρισμό τοῦ γενικοῦ, τῆς οὐσίας τοῦ κόσμου, σέ ἐπιμέρους ὄντα, στά μερικά καί εἰδικά, ὁ λόγος ὑπαρξης τῶν ἀτόμων καί τῶν ἰδιαιτεροτήτων τους. Ἡ θεμελίωση αὐτῆς τῆς ἀρχῆς ποικίλλει στήν ἱστορία τῆς φιλοσοφίας ἀπό τόν Ἀριστοτέλη μέχρι τούς νεώτερους. Ἀτομοποίηση στόν ἄνθρωπο σημαίνει τήν ἀνάπτυξη τῆς ἀτομικῆς προσωπικότητας, μιά διαδικασία ψυχοπνευμα-

τικῆς ώρίμανσης καί διαφοροποίησης τοῦ ἑαυτοῦ μέσα στήν ταυτόχρονη πορεία κοινωνικοποίησης τοῦ ἀτόμου. (Σ.τ.μ.)

11β. Ἡ ἀντίληψη ὅτι μερικά ἔργα τέχνης δέν εἶναι κατασκευασμένα, ἀλλά συνιστοῦν προϊόντα θαύματος καί κατά προέκταση εἶναι ἐξωιστορικά, διαδόθηκε κατά προτίμηση ἀπό τοὺς ἐκκλησιαστικούς συγγραφεῖς τοῦ Βυζαντίου. Πρόκειται κυρίως γιά τίς λεγόμενες *ἀχειροποίητες εἰκό- νες*, πού παρίσταναν τόν Χριστό ἢ τήν Παναγία. Ἀνάλογες ἦταν καί οἱ ἀντιλήψεις τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων γιά οὐρανοκατέβαρα καί θεόπεμπτα (διπτετῇ) παλλάδια καί ἄλλα ξόανα. (Σ.τ.μ.)

12. Βλ. Adolf Loos, *Sämtliche Schriften*, ἐπιμ. F. Glück, τόμ. I, Βιέννη καί Μόναχο 1962, σσ. 278, 393 καί ἀλλαχοῦ.

12α. Τεχνική κατασκευῆς ἑνός ζωγραφικοῦ πίνακα μέ αὐθόρμητα πιτσιλίσματα ὡς μέσον αὐτόματης ἔκφρασης (*taches*: κηλίδες). (Σ.τ.μ.)

12β. Ἀλεατορική (*alea*: ζάρια) μουσική εἶναι μιά τεχνική ἡλεκτρονικῆς σύνθεσης πού χρησιμοποιεῖ τό τυχαῖο καθορίζοντας σέ γενικές γραμμές τό μουσικό γίγνεσθαι καί ἀφήνοντας ἄλλοτε λιγότερες καί ἄλλοτε περισσότερες λεπτομέρειες στήν τύχη ἢ στήν κρίση τῶν ἐκάστοτε ἐρμηνευτῶν. (Σ.τ.μ.)

12γ. Ὁ Schiller πίστευε ὅτι μέ τόν στοχασμό ἡ ποίηση μπορεῖ νά ἀνακτῇ σέ ἀνώτερο ἐπίπεδο τήν πηγαία φυσικότητα πού ἔχασε στήν πορεία τοῦ πνευματικοῦ καί τεχνικοῦ πολιτισμοῦ. (Σ.τ.μ.)

13. Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, ἐπιμ. G. Fricke καί H.G. Göpfert, τόμ. I, δ' ἔκδοση, Μόναχο 1965, σ. 242 («Nänie»).

13α. *Prima philosophia*, πρώτη φιλοσοφία, δηλαδή ἡ μεταφυσική, σύμφωνα μέ τόν Ἀριστοτέλη. (Σ.τ.μ.)

13β. Εἶναι δι' ἑαυτό (*Fürsichsein*), ἡ αὐτοτελής καί χωριστή ὕπαρξη, αὕτη πού δέν χρειάζεται καμμιά ἄλλη· τό ἀπόλυτο εἶναι δι' ἑαυτό ἀρνεῖται μάλιστα κάθε ἄλλη ὕπαρξη. Βλ. καί σημ. 7i. Εἶναι προφανές ὅτι ἡ ὑποκειμενικότητα δέν εἶναι αὐθύπαρκτη καί γιά νά συγκροτηθεῖ χρειάζεται τή διαμεσολάβηση τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου, στόν ὁποῖο ἐξακολουθεῖ νά ἀναφέρεται. Ἡ αὐθυπαρξία (ἢ αὐτονομία) της εἶναι φαινομενική, εἰκονική. (Σ.τ.μ.)

13γ. *Καιρός*, ἑλληνικά στό πρωτότυπο: χρονική στιγμή, συγκυρία συνθηκῶν, ἐπικαιρότητα, αποφασιστική στιγμή, κατάλληλη ὥρα (ὅπως στή φράση: κάθε πράγμα στόν καιρό του). (Σ.τ.μ.)

13δ. *Jargon der Eigentlichkeit* (Τό ἰδιώμα τῆς αὐθεντικότητας) εἶναι ὁ τίτλος ἑνός βιβλίου τοῦ Th. W. Adorno, πού εἶχε μεγάλη ἀπήχηση καί πρακτικές συνέπειες. Σέ αὐτό ἀσκεῖ καυστική κριτική σέ μιά μεταπολεμική ἰδεολογία, τήν ψευδῇ συνείδηση πού ἐκφράζεται προπάντων μέσω τοῦ ἰδιώματος τῆς χαϊντεγκεριανῆς καί γενικότερα «ὑπαρξιακῆς» φιλοσοφίας. «Ἀπόφανση» σημαίνει τό νοηματικό περιεχόμενο καί συχνά συνοδεύεται ἀπό τά ἐπίθετα «γνήσια» καί «ἔγκυρη».

13ε. Ἡ ἐμφάνιση ἑνός ὀρυκτοῦ μέ τήν κρυσταλλική μορφή ἄλλου ὀρυκτοῦ, ὁ σχηματισμός ἑνός ψευδόμορφου κρυστάλλου. (Σ.τ.μ.)

13ζ. Βλ. σημ. 19β.

14. Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*. (Μικρή ἔκδοση Στουτγάρδης), τόμ. 2: Ποιήματα μετά τό 1800, ἐπιμ. F. Beißner, Στουτγάρδη 1953, σ. 3 («Gesang des Deutschen»).

14α. Βλ. πιό πάνω, σημ. 7θ. (Σ.τ.μ.)

15. Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, Φραγκφούρτη 1967, τόμ. 9, σ. 273 («An die Nachgeborenen»).

16. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, ἐπιμ. Le Dantec-Pichois, Παρίσι 1961, σ. 72: «Le Printemps adorable a perdu son odeur!» [Ἡ λατρευτή ἀνοιξη ἔχασε τήν εὐωδιά της!].

16α. Ὅπως προκύπτει ἀπό τή γενικότερη σκέψη τοῦ Adorno καί εἰδικότερα ἀπό τό σχετικό μέ τό θέμα αὐτῆς τῆς παραγράφου ἄρθρο του «Ist die Kunst heiter?» [Εἶναι ἡ τέχνη χαρούμενη;] (βλ. *Noten zur Literatur*, IV, σ. 599 κ.έ.), ἐννοεῖ τά θύματα τοῦ ναζισμοῦ. Στό ἴδιο ἄρθρο σχετικοποιεῖ παλαιότερη ρήση του, σύμφωνα μέ τήν ὁποία δέν εἶναι δυνατόν νά γράφει κανεῖς ποιήματα μετά τό Ἰουλιανό, ἐπισημαίνοντας ὅτι, ἐπειδή ἐκεῖνη ἡ καταστροφή ἦταν δυνατή, καί στό προβλέψιμο μέλλον παραμένει δυνατή, δέν μπορεῖ κανεῖς νά φαντασθεῖ πλέον μιά χαρούμενη τέχνη. (Σ.τ.μ.)

16β. Οἱ δύο πρῶτοι ἦταν συνθέτες καί μουσικοί, ὁ τρίτος συγγραφέας καί ὁ τέταρτος ζωγράφος. (Σ.τ.μ.)

16γ. Ὁ πρῶτος (1560-1614) ὑπῆρξε Ἰταλός συνθέτης, ὁ δεύτερος εἶναι ὁ πασίγνωστος Δ. Θεοτοκόπουλος, ὁ τρίτος ἦταν Ἀγγλος ζωγράφος (1775-1851) καί ὁ τελευταῖος εἶναι ὁ δραματικός ποιητής (1813-1837) πού ἀναγνωρίσθηκε μόλις τόν εἰκοστό αἰῶνα καί διατηρεῖ ἀκόμη τήν ἀξία του. (Σ.τ.μ.)

16δ. Συλλογιστικά (diskursiv), μέσω μιᾶς σειρᾶς ἐπιχειρημάτων πού προκύπτουν τό ἕνα μέσα ἀπό τό ἄλλο μέ ἀναγκαιότητα, λογικά, διανοητικά· ἡ συλλογιστική γνώση εἶναι τό ἀντίθετο τῆς διαισθητικῆς σύλληψης τῆς οὐσίας τῶν πραγμάτων. (Σ.τ.μ.)

16ε. Σολιψισμός (solus + ipse, μόνον ὁ ἑαυτός) εἶναι ἡ γνωσιολογική ἀποψη ὅτι μόνο τό προσωπικό ἐγώ εἶναι ὑπαρκτό, ἐνῶ ὅλα τά ἀντικείμενα τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου, ὅπως καί ὅλα τά ξένα ἐγώ, ἀποτελοῦν περιεχόμενα τῆς ἰδίας συνείδησης. Σέ πιό μετριασμένη μορφή λαμβάνεται μόνον ὡς μεθοδολογική ἀρχή, σύμφωνα μέ τήν ὁποία τό ἐγώ εἶναι ἡ πιό βέβαιη ἀφετηρία τῆς σκέψης. (Σ.τ.μ.)

16ζ. Ἡ ὄπερα *Wozzeck* τοῦ Alban Berg (1885-1935), μαθητῇ καί φίλου τοῦ Schönberg, βασίζεται στό ἡμιτελές δράμα *Woyzeck* τοῦ προαναφερόμενου G. Büchner (1813-1837). (Σ.τ.μ.)

16η. Ὁριμότητα τοῦ ἐνήλικου ἀνθρώπου (Mündigkeit) εἶναι σύμφωνα

μέ τον Kant ή ικανότητα ενός ατόμου νά χρησιμοποιεῖ τή διάνοιά του χωρίς νά καθοδηγεῖται ἀπό ἄλλους, δηλαδή νά κρίνει καί νά ἀποφασίζει αὐτόνομα. (Σ.τ.μ.)

16θ. Monade: μονάδα, μεταφυσική ἐνότητα, αὐτοτελές καί ἀτομικό στοιχείο τῆς πραγματικότητας. Σύμφωνα μέ τή μοναδολογία τοῦ Leibniz τά σώματα καθώς καί οἱ ὁργανισμοί ἀπό ὄντολογική ἀποψη συντίθενται ἀπό τέτοιες μονάδες, οἱ ὁποῖες δέν ἀλληλενεργοῦν, εἶναι χωρίς παράθυρα. Ὅλες οἱ σχέσεις ἀνάμεσα στίς μονάδες κάθε βαθμίδας, στά πράγματα, ὅπως καί μεταξύ ψυχῆς καί σώματος, εἶναι ἔτσι ρυθμισμένες ἀπό τήν ἀνώτατη μονάδα, τόν θεό, ὥστε νά ἐκτυλίσσονται νομοτελειακά καί σκόπιμα, καί μάλιστα ὄχι μέσω ἐπιμέρους αἰτιοκρατικῶν ἐπιδράσεων, ἀλλά μέ παράλληλο συνολικό συντονισμό: βάσει τῆς προκαθορισμένης ἁρμονίας (prästabilierte Harmonie). (Σ.τ.μ.)

16ι. Βλ. τό δοκίμιο τοῦ συγγραφέα «Funktionalismus heute» [Λειτουργισμός σήμερα] (1965/66, στό Th. W. Adorno, *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Ἀπαντα, τόμ. 10), μιά κριτική ἀντιπαράθεση μέ τό ἀντιεξπρεσσιονιστικό καί ἀντιδιακοσμητικό καλλιτεχνικό κίνημα τῆς δεκαετίας τοῦ 1920 Neue Sachlichkeit (νέα ἀντικειμενικότητα ἢ νεολειτουργισμός), ὅπως τό ἐξέφρασε πρακτικά καί θεωρητικά ὁ ἀρχιτέκτονας Adolf Loos. (Σ.τ.μ.)

16κ. Αὔρα: ἀκτινοβολία, περιρρέουσα ἀτμόσφαιρα, ὅ,τι γενικά ἀποπνέει τό ἔργο τέχνης καί κάθε σεπτό καί ἱερό, κατά βάση ἐπίσης κάθε ἄνθρωπος· μιά ἐννοια τοῦ W. Benjamin (βλ. *Τό ἔργο τέχνης στήν ἐποχή τῆς τεχνικῆς του ἀναπαραγωγικότητας*, 1936 καί 1955), πού διαπερνᾷ ὁλόκληρο τό ἔργο τοῦ Adorno. Ὁρισμός τῆς «αὔρας» ἀπό τόν Benjamin: «αὔρα εἶναι ἡ μοναδική ἐμφάνιση ἐνός μακρινοῦ ὅσο κοντά καί ἂν εἶναι». Μακρινό σημαίνει τό ἀπρόσιτο, ὅπως μιά εἰκόνα λατρείας. (Σ.τ.μ.)

17. Βλ. Karl Rosenkrantz, *Ästhetik des Häßlichen*, Königsberg 1853.

17α. Kulturlandschaft: πολιτιστικά (ἀπό τό χέρι τοῦ ἀνθρώπου) ἀναμορφωμένο τοπίο, σέ ἀντιδιαστολή πρὸς τό βιομηχανικά ἀναμορφωμένο τοπίο (Industriellandschaft). (Σ.τ.μ.)

18. Βλ. Max Horkheimer καί Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, β' ἐκδοση, Φραγκφούρτη 1969, ἀπανταχοῦ. (Ἑλληνική μετάφραση: *Διαλεκτική τοῦ διαφωτισμοῦ*. Φιλοσοφικά ἀποσπάσματα, νῆσος, Ἀθήνα 1996).

19. Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, ἐπιμ. R. de Renéville καί J. Mouquet, Παρίσι 1965, σ. 44 («Le Forgeron» [ὁ σιδεραῆς]).

19α. Ἡ ἀνάληψη τῆς Χάννελε (1896), δράμα τοῦ σημαντικοῦ καί πολυτιμημένου δραματικοῦ συγγραφέα Gerhart Hauptmann (1862-1946). (Σ.τ.μ.)

19β. Ὁ Adorno χρησιμοποιεῖ τήν κεντρική στά Ἀνθη τοῦ κακοῦ ἐκφραση spleen κατά βάση, ἂν καί ὑποθετικά, μέ τή σημασία πού ἔχει ἡ ἴδια λέξη στά γερμανικά: λόξα, ἐκκεντρικότητα. Τήν ὀρίζει μάλιστα ἀκριβέστερα ὡς

ἔμμονη ἰδέα (Obsession). Οἱ Γερμανοὶ μεταφραστές τῶν Ἀνθέων τοῦ κακοῦ ἀποδίδουν τό spleen μέ τή λέξη Trübsinn, δηλαδή βαρυθυμία, μελαγχολία, ὅπως τό ἐρμηνεύουν καί τά γαλλικά λεξικά, πού προσθέτουν καί τή συνεκδοχή: κόρος ζωῆς. Ἡ λέξη εἶναι δανεισμένη ἀπό τά ἀγγλικά ὅσον ἀφορᾷ τίς μεταφορικές σημασίες πού τήν ἔκαναν εὐρύτερα γνωστή: μελαγχολία, βαρυθυμία, κακοθυμία, κακεντρέχεια, ὀργή, χόλος. Εἶναι ἡ ἀρχαιοελληνική σπλήν, σπλήνα· αὕτη τήν κυριολεκτική σημασία διατηρεῖ καί τό ἀγγλικό spleen. Οἱ μεταφορικές σημασίες ἀνάγονται στή θεωρία τοῦ Ἱπποκράτη γιά τίς κράσεις ἢ ἰδιοσυγκρασίες καί τοὺς τέσσερις χυμούς, πού τήν ἀνέπτυξε περισσότερο ὁ Γαληνός. Ὁ σπλήν, σύμφωνα μέ αὕτη τή θεωρία, κατά τή διάρκεια τῆς πέψης καθαρίζει τό αἷμα ἀπό τίς ἀκάθαρτες προσμίξεις, τίς ὁποῖες μεταβάλλει σέ μαύρη χολή. Εἶναι τό ὄργανο πού εὐθύνεται γιά τή μελαγχολία καί τά συναφῆ. Ἡ ἀρκετά ἀποκλίνουσα σημασία τοῦ spleen στά γερμανικά συγγενεῦει περισσότερο μέ τό ἀγγλικό ἐπίθετο spleeny: ὑποχονδριακός, στριμμένος, ἀνάποδος, παθιασμένος, μονομανής. Οἱ Ἕλληνες μεταφραστές τοῦ Baudelaire συνήθως ἀφήνουν τό spleen ἀμετάφραστο. Ὅσον ἀφορᾷ τό idéal τοῦ τίτλου Spleen et idéal –τοῦ μεγαλύτερου κύκλου ποιημάτων ἀπό τά Ἄνθη τοῦ κακοῦ– ὁ Adorno, ὅπως καί ὁ Benjamin, υἱοθετεῖ τήν ἀπόδοση τοῦ George: Vergeistigung, δηλαδή ἐκπνευμάτιση, μετατροπή σέ κάτι πνευματικό, ἐξαϋλωση, πρόσδοση ἢ πρόσληψη πνευματικοῦ χαρακτήρα. (Σ.τ.μ.)

19γ. Διαφοροποίηση εἶναι ἡ ἀνάπτυξη ἐσωτερικῶν διαφορῶν, ἡ ἐξέλιξη ἑνός ὁμοιογενοῦς ὅλου ἀπό ἀπλό σέ σύνθετο καί πολυσύνθετο, μέ τόν σχηματισμό πολλῶν καί διαφορετικῶν μερῶν, ὀργάνων καί λειτουργιῶν, σέ συνδυασμό μέ τόν καταμερισμό τῆς ἐργασίας στοὺς ὁργανισμούς καί στήν κοινωνία. Ὑπάρχει μιά βιολογική, μιά κοινωνική καί μιά ψυχολογική-πνευματική διαφοροποίηση. Ἡ τελευταία εἶναι ἡ ἱκανότητα διάκρισης διαφορῶν. (Σ.τ.μ.)

19δ. Σέ ἀντίθεση πρὸς τήν ἰδεολογία, πού εἶναι ἐξαρχῆς ψευδῆς συνείδηση. (Σ.τ.μ.)

20. Joseph von Eichendorff, *Werke in einem Band*, ἐπιμ. W. Rasch, Μόναχο 1955, σ. 11 («Zwielicht» [Λυκόφως]). (Σ.τ.μ.)

20α. Στοχαστική ποίηση: βλ. πῶς πάνω σημ. 12γ. (Σ.τ.μ.)

20β. Ἀπώθηση, ὑπὸ τή φροῦδική ἔννοια, εἶναι ἡ διαδικασία ἀπομάκρυνσης σκέψεων, εἰκόνων, ἀναμνήσεων, πού συνδέονται μέ μιά ὁρμή, ἀπὸ τή συνείδηση, ἡ ἀπόκρουσή τους πρὸς τό ἀσυνείδητο καί ἡ διατήρησή τους σέ αὐτό. Ἡ ἀπώθηση ἐπιχειρεῖται ὅταν ἡ ἱκανοποίηση τῆς σχετικῆς ὁρμῆς κινδυνεύει νά δημιουργήσῃ δυσαρέσκεια λόγω σύγκρουσης μέ ἄλλες ἐπιταγές. Γενικότερα: ἀντικείμενο ἀπώθησης εἶναι αὐτό πού ἐνοχλεῖ ἢ ξίνει πληγές. (Σ.τ.μ.)

20γ. Ἐκλογίκευση εἶναι ἡ προσπάθεια τοῦ ἀτόμου νά δώσει μιά λογι-

κά συνεκτική ή ήθικά αποδεκτή εξήγηση σε συμπεριφορές, πράξεις, ιδέες, χωρίς νά γνωρίζει τά πραγματικά αίτια τους. Στηρίγματα της έκλογίκευσης είναι οί ιδεολογίες, οί κανόνες ήθικης, οί θρησκείες, οί πολιτικές πεποιθήσεις. Η λειτουργία της είναι άμυντική. (Σ.τ.μ.)

21. Βλ. W. Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, στό *Angelus Novus, Ausgewählte Schriften* 2, Φραγκφούρτη 1966, σ. 229 κ.έ. [Πρώτη δημοσίευση της «Μικρής Ιστορίας της φωτογραφίας» στό περιοδικό *Literarische Welt*, 1931, καί της εργασίας για την αναπαραγωγή του έργου τέχνης (βλ. σημ. 16κ) στην περιοδική έκδοση του Ίνστιτούτου κοινωνικής έρευνας *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1936, σέ γαλλική μετάφραση. Σήμερα περιλαμβάνονται στό Άπαντά του, τόμ. I καί II. (Σ.τ.μ.)

21α. Τά γνωστά τραγούδια σέ στίχους του Brecht καί μουσική κυρίως του K. Weil καί του H. Eisler, καί άλλα ανάλογα: συνήθως τραγούδια διαμαρτυρίας καί πολιτικού περιεχομένου, κατανοητά καί άπλά, μέ στοιχειά από τή τζάζ.

22. Βλ. Max Horkheimer καί Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, β' έκδοση, Φραγκφούρτη 1969, σ. 128 κ.έ. (Έλληνική μετάφραση: *Διαλεκτική του διαφωτισμού*, νήσος, Άθήνα 1996, σ. 201 κ.έ.).

22α. Παραπέμπει στην έριδα των Σχολαστικών για τίς καθολικές (γενικές) έννοιες (universalia), όπου οί νομιναλιστές υποστήριζαν ότι οί γενικές έννοιες δέν έχουν πραγματική ύπαρξη, ή τό πολύ υπάρχουν στή συνείδηση (μετριοπαθής κατεύθυνση), ότι είναι άπλως όνόματα (nomina), ένω οί ρεαλιστές πίστευαν ότι έχουν δική τους ύπόσταση, ότι είναι αντικειμενικά δεδομένες· για τούς άκραίους ρεαλιστές υπάρχουν πρίν από τά πράγματα (ante res), ανεξάρτητα από την ανθρώπινη σκέψη καί από τά επιμέρους πράγματα (in rebus), ένω μιά συμβιβαστική πρόταση τίς βλέπει πρίν από τά πράγματα (στόν θεό), μέσα στό πράγματα (ώς γένη) καί μετά τά πράγματα (post res, ως έννοιες). (Σ.τ.μ.)

22β. Schematismus (σχηματισμός) είναι, σύμφωνα μέ τόν Kant, ή διαδικασία μέ την όποία ή φαντασία (ή δύναμη ένεικόνισης, Einbildungskraft) εξασφαλίζει σέ κάθε έννοια την εικόνα της, δηλαδή την κάνει παραστατική. Την πρόσδοση μιās τέτοιας εικόνας σέ μιά κατηγορία (βασική έννοια) πρίν από κάθε έμπειρία, a priori, ό Kant την άποκαλεί «ύπερβατικό σχηματισμό». (Σ.τ.μ.)

22γ. Έννοει τή μαγεία, πού εξόρχιζε (φανταστικά) όντα (Wesen), (έμψυχα) πνεύματα, δαιμόνια. Τό ούσιωδες (wesentlich), στην ίδια πρόταση, θυμίζει πιό έπιτακτικά τά όντα (Wesen), άν καί ή κοινή έτυμολογία ύπάρχει καί στό έλληνικά. (Σ.τ.μ.)

22δ. Βλ. πιό πάνω, σημ. 20β. (Σ.τ.μ.)

22ε. Έμπειρικός χαρακτήρας είναι αυτός πού φαίνεται, ό αισθητός, τό πλαίσιο των βουλευτικών πράξεων· ό νοητός χαρακτήρας δέν είναι φαι-

νόμενος, αλλά απλῶς νοούμενος, δηλαδή συλλαμβάνεται μόνο μέσω τοῦ Λόγου· εἶναι ἡ βούληση τοῦ ἀνθρώπου ὑπὸ συνθήκες ἐλευθερίας καὶ αὐτοδιάθεσης. (Σ.τ.μ.)

22ζ. Ding an sich, πράγμα καθ' ἑαυτό, τό μή δυνάμενο νά γνωρισθεῖ εἶναι τῶν πραγμάτων, ἡ πραγματικότητα ἀνεξάρτητα ἀπὸ τό γνωστικό ὑποκείμενο, ὁ «λόγος» τῶν ἀντιλήψεών μας, ἡ αἰτία τῶν φαινομένων. Κάτι πού ἐμπίπτει στίς αἰσθήσεις, πού φαίνεται, πρέπει καί νά ὑπάρχει, ἀλλιῶς δέν θά μπορούσε νά φαίνεται. Τό πράγμα καθ' ἑαυτό εἶναι νοούμενο, ὄχι φαινόμενο. Στήν πρακτική φιλοσοφία ὁ Kant τείνει νά θεωρήσει τήν καθαρή, δηλαδή τήν ἐλεύθερη βούληση ὡς πράγμα καθ' ἑαυτό.

22η. Weltschmerz: ὀδύνη, θλίψη, πόνος πού προκαλεῖ ὁ κόσμος· μιά ἀπαισιόδοξη διάθεση μέσα ἀπὸ τή συνείδηση τῆς ἀνεπάρκειας τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου γιά τήν ἐκπλήρωση τῶν ἀξιώσεων καί τῶν ἀναγκῶν τοῦ ἐσωτερικοῦ κόσμου. Τήν ἔννοια ἔπλασε ὁ συγγραφέας Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter) γύρω στό 1800, γιά νά χαρακτηρίσει τήν αἴσθηση ζωῆς τοῦ αἰσθητικά, ψυχικά καί πνευματικά διαφοροποιημένου ἀτόμου ἀπέναντι σέ μιά κοινωνία πού βρίσκεται σέ κρίση. Τέτοιο χαρακτηριστικό παράδειγμα εἶναι ὁ Βέρθερος στό φερώνυμο ἔργο τοῦ Goethe. Ἀνάλογο κλίμα ὑπάρχει στόν Byron, τόν Chateaubriand, τόν Λέρμοντωφ. (Σ.τ.μ.)

23. Kant, ὁ.π., σ. 172 (*Κριτική τῆς κριτικῆς ἰκανότητας*, § 42).

24. Ὁ.π.

24α. Βλ. σημ. 20α καί 12γ. (Σ.τ.μ.)

24β. In effigie, στήν εἰκόνα, μεταφορικά. Παλαιότερα, ἡ ἐκτέλεση τῆς θανατικῆς ποινῆς, ὅταν ὁ κατάδικος εἶχε δρατετεύσει, γινόταν in effigie: εἰκονικά, καθὼς κρεμοῦσαν ἢ ἔκαιγαν τήν εἰκόνα του, ὅπως καί νῦν σήμερα τή σημαία ἐνός μισητοῦ κράτους ἢ καί τήν εἰκόνα ἐνός πολιτικοῦ σέ ἔνδειξη διαμαρτυρίας. (Σ.τ.μ.)

24γ. Βλ. 22ζ καί 7η. Ἐνῶ τά πράγματα καθ' ἑαυτά εἶναι απλῶς νοούμενα καί δέν μπορούμε νά τά γνωρίσουμε, τά φαινόμενα, καθετί αἰσθητό, ὡς περιεχόμενα τῆς ἐμπειρίας εἶναι ἀντικείμενα τῆς γνωστικῆς διαδικασίας. Αὐτό ὁμῶς πού καθιστᾷ δυνατή τήν ἐμπειρία εἶναι πρὶν ἀπὸ ὅλα οἱ κατηγορίες, οἱ θεμελιώδεις ἔννοιες ὡς μορφές τῆς νόησης, πού δέν προκύπτουν ἀφαιρετικά ἀπὸ τήν ἐμπειρία, ἀλλά ἀπὸ τή νομοτέλεια τῆς σκέψης, εἶναι a priori καί ἀφοροῦν τήν ποσότητα, τήν ποιότητα, τίς σχέσεις, τόν τρόπο κ.λπ. τῆς ὑπαρξῆς τῶν πραγμάτων. Οἱ κατηγορίες ἐφαρμόζονται στήν ἐμπειρία, τήν ὁποία σχηματίζουν, διαμορφώνουν, συγκροτοῦν. Αὐτές ἐνοποιοῦν συνθετικά καί συσχετίζουν τά περιεχόμενα τῆς ἐμπειρίας, αὐτές ἐπιτρέπουν τόν σχηματισμό κρίσεων καί γενικά τή γνώση τῶν ἀντικειμένων. (Σ.τ.μ.)

24δ. Ἀνάμνηση (Anamnesis), ὑπὸ τήν πλατωνική ἔννοια, ἡ γνώση τοῦ γενικοῦ, τοῦ ὄντος, τοῦ ἰδεατοῦ. Στήν κατάσταση τῆς πρότερης ὑπαρξῆς,

πρίν από τή γέννηση τοῦ ἀνθρώπου, ἡ ψυχὴ ζοῦσε ἀσώματη στό βασιλαιο τῶν ιδεῶν καί μπορούσε νά θεᾶται ἅμεσα τίς ιδέες· τώρα, ὅταν ἡ ψυχὴ τοῦ ζωντανοῦ ἀνθρώπου ἀντιλαμβάνεται καί συλλογίζεται τά πράγματα, θυμᾶται καί ἀναγνωρίζει τίς ιδέες μέσα ἀπό τά πράγματα μέ τή βοήθεια ἔμφυτων ἰχνῶν ἀπό τήν ἀλλοτινὴ θέαση. (Σ.τ.μ.)

24ε. Βλ. πιο πάνω σημ. 12γ. (Σ.τ.μ.)

24ζ. Χερσότοπος (Heide) εἶναι μιά ἐκτεταμένη ἀμμώδης περιοχή μέ πενιχρή θαμνώδη βλάστηση, κυρίως ρεῖκια, πού τά ἄνθη τους ἔχουν τό μώβ χρώμα τῆς πασχαλιάς. Matterhorn: ἓνα ἐπιβλητικό πυραμιδοειδές βουνό ὕψους 4478 μέτρων στά ἐλβετοῖταλικά σύνορα, προσφιλές μοτίβο τουριστικῆς ζωγραφικῆς. Königssee, λίμνη στή νότια Αὐστρία. (Σ.τ.μ.)

25. Βλ. Rudolf Borchardt, *Gedichte*, ἐπιμ. M.L. Borchardt καί H. Steiner, Στουτγάρδη 1957, σ. 113 κ.έ.

26. Friedrich Hebbel, *Werke in zwei Bänden*, ἐπιμ. G. Fricke, Μόναχο 1952, τόμ. I, σ. 12 («Herbstbild» [εἰκόνα τοῦ φθινοπώρου]).

26α. Ὁ Bergson κάνει μιά βασική διάκριση μεταξύ τοῦ χρόνου ὡς μή-κους (temps-longeur), πού εἶναι μιά μονοδιάστατη ἔκταση, τήν ὁποία ἡ (μαθηματική, φυσικοεπιστημονική καί χρήσιμη στή δράση τοῦ ἀνθρώπου) διάνοια κατατεμαχίζει σέ ἄπειρες καί μετρήσιμες ἐνότητες, καί τοῦ χρό-νου ὡς διάρκειας (temps durée), πού εἶναι «χρόνος-ἐφευρέτης», «καθαρή διάρκεια», ἅμεσα ζωντανός χρόνος ὡς ἀνέλιξη τῆς ζωῆς καί τοῦ πνεύμα-τος. Αὕτῃ τήν «πραγματική διάρκεια» δέν μπορούμε νά τή συλλάβουμε μέ τή διάνοια, ἀλλά μόνο μέ τή διαίσθηση (intuition). (Σ.τ.μ.)

27. Βλ. Hölderlin, δ.π., τόμ. 2, σ. 120.

27α. Déjà vu: ἤδη ἰδωμένο· μιά μορφή παραμνησίας, ἡ αὐταπάτη ὅτι κάτι νέο, τωρινό ἢ πάντως ἄγνωστο τό ἔχουμε ξαναδεῖ (ξανακούσει, ξαναζήσει). (Σ.τ.μ.)

28. Paul Valéry, *Windstriche. Aufzeichnungen und Aphorismen*, μτφρ. B. Böschenstein κ.ἄ., Wiesbaden 1959, σ. 94.

28α. Μικρό ποίημα τοῦ Goethe, μελοποιημένο ἀπό τόν Schubert. (Σ.τ.μ.)

28β. Τή γλώσσα τῆς συλλογιστικῆς λογικῆς. (Σ.τ.μ.)

29. Rudolf Borchardt, δ.π., σ. 104 («Tagelied» [Τραγούδι τῆς μέρας]).

29α. Πρόκειται γιά τήν ταυτότητα τοῦ νοεῖν καί τοῦ εἶναι. (Σ.τ.μ.)

30. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten*, τόμ. 10: *Vorlesungen über die Aesthetik* (Παραδόσεις αἰσθητικῆς), ἐπιμ. H.G. Hotho, β' ἔκδοση, Βερολί-νο 1842/43, πρῶτο μέρος, σ. 157.

30α. Στόν Hegel, τό «ἕτερο εἶναι» τῆς ιδέας, ἡ ἑτερότητά της, εἶναι ἡ φύση. Μέ ἄλλα λόγια, ἡ φύση εἶναι ἡ ἐξωτερική μορφή τῆς ιδέας. Εἶναι «ἡ ιδέα μέ τή μορφή τῆς ἑτερότητας», «ἡ ἔξοδος τῆς ιδέας ἀπό τόν ἑαυτό της· γι'αὐτό δέν ἐμφανίζει καμμιὰ ἐλευθερία στήν ὑπαρξή της, ἀλλά ἀναγκαιό-

τητα καί τυχαιότητα». Ἡ φύση καί τό πνεῦμα εἶναι ἀπλῶς δύο διαφορετικοί τρόποι παρουσίας τῆς ὑπαρξῆς τῆς ἀπόλυτης ιδέας, τῆς ἀλήθειας πού γνωρίζει τόν ἑαυτό της. Ἡ ιδέα εἶναι ὁ Λόγος, τό ὑποκείμενο-ἀντικείμενο, ἡ ἐνότητα τοῦ ιδεατοῦ καί τοῦ πραγματικοῦ, τοῦ πεπερασμένου καί τοῦ ἀπειρου, τῆς ψυχῆς καί τοῦ σώματος. Ὅλα αὐτά ἀπορρέουν ἀπό τήν ταυτότητα τοῦ νοεῖν καί τοῦ εἶναι. (Σ.τ.μ.)

30β. Θεοδικία εἶναι ἡ δικαίωση τοῦ θεοῦ γιά ὅσα κακά ὑπάρχουν στόν κόσμο καί ἔρχονται σέ ἀντίφαση πρός τήν τελειότητά του. Ἐδῶ ἀναφέρεται στήν ἀπολογητική στάση τοῦ Hegel, πού δικαιολογοῦσε τήν ὑφιστάμενη κατάσταση στό πρωσσικό κράτος: τό πραγματικό εἶναι λογικό καί τό λογικό εἶναι πραγματικό (*Φιλοσοφία τοῦ δικαίου*). (Σ.τ.μ.)

31. Ὁ.π.

31α. Βλ. πιό πάνω σημ. 24β.

32. Βλ. Th. W. Adorno, *Drei Studien zu Hegel. Aspekte, Erfahrungsgehalt, Skoteinos oder Wie zulesen sei*, γ' ἔκδοση, Φραγκφούρτη 1969, σ. 119 καί 123 κ.έ.

33. Hegel, ὁ.π., πρῶτο μέρος, σ. 170.

34. Ὁ.π.

35. Ὁ.π., πρῶτο μέρος, σ. 180.

36. Ὁ.π., πρῶτο μέρος, σ. 192.

36α. Gestalt, βασική ἐννοια τῆς μορφολογικῆς ψυχολογίας (Gestalt-psychologie): κάθε δομημένο καί διακριτό μόρφωμα (σχῆμα, ἀντικείμενο, μελωδία, βίωμα κ.λπ.), τό ὁποῖο ἀντιλαμβάνεται κανεῖς ὡς ἐνιαία (καλή) μορφή, ὡς ὅλον, χωρίς νά λαμβάνει ὑπόψη τά μέρη πού τό ἀπαρτίζουν. (Σ.τ.μ.)

37. Βλ. W. Benjamin, *Schriften*, ὁ.π., τόμ. 1, σ. 459 κ.έ.

38. Βλ. Bertolt Brecht, *Gedichte II*, Φραγκφούρτη 1960, σ. 210 («Die Liebenden» [Ἐκεῖνοι πού ἀγαποῦν]).

38α. Χωρισμός, ἐλληνικά στό πρωτότυπο. Βλ. σημ. 3γ.

38β. Βλ. πιό πάνω, σημ. 24δ. (Σ.τ.μ.)

38γ. Ἐννοεῖ προφανῶς τόν μῦθο. Βλ. τοῦ ἴδιου, *Διαλεκτική τοῦ διαφωτισμοῦ*, νῆσος, Ἀθήνα 1996, προπάντων τά δύο πρῶτα κεφάλαια. (Σ.τ.μ.)

38δ. Κατά τόν Ἡσίοδο ἡ Μνημοσύνη ἦταν ἡ μητέρα τῶν μουσῶν. Τῇ μούσα ἐπικαλεῖται καί ὁ ποιητής γιά νά τοῦ θυμίσει αὐτά πού θέλει νά τραγουδήσει. Τόν ἴδιο συνειρμό, μούσα-μνήμη-μῦθος, ὑπαινίσσεται ὁ Adorno καί πιό πάνω στό κείμενο. (Σ.τ.μ.)

39. Βλ. Hegel, ὁ.π., πρῶτο μέρος, σ. 41: «Ὁ ἄνθρωπος τό κάνει [δηλαδή ἀλλάζει τά ἀντικείμενα τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου, στά ὁποῖα ἐπιθέτει τή σφραγίδα τοῦ ἐσωτερικοῦ τοῦ κόσμου], γιά νά ἀφαιρέσει, ὡς ἐλεύθερο ὑποκείμενο, καί ἀπό τόν ἐξωτερικό κόσμο τήν ἀτίταση καί ἀκαμπτη ξενι-

κότητά του καί στή μορφή τῶν πραγμάτων νά ἀπολαμβάνει μόνο τήν ἐξωτερική πραγματικότητα τοῦ ἑαυτοῦ του».

39α. Σύμφωνα μέ τίς δοξασίες τῶν Πολυνησίων, τό μάνα εἶναι μιά μυστηριώδης καί ὑπερφυσική δύναμη πού ἐκπέμπουν ὁρισμένα ἄτομα, ζῶα ἢ ἀντικείμενα. (Σ.τ.μ.)

39β. Menetekel, ἀπό τίς ἀραμαϊκές λέξεις μανή, θεκέλ, φάρες, πού σημαίνουν: μέτρησε (τή βασιλεία σου), (τή) ζύγισε, (τή) διαίρεσε. (Βλ. Δανιήλ, 5, 25-28). Πρόκειται γιά μιά ἀπαίσια μαγική γραφή, τό ἀντίθετο τοῦ πιό γνωστοῦ αἵσιου σημαδιοῦ «ἐν τούτῳ νίκα». (Σ.τ.μ.)

39γ. Ἑλληνικά στό κείμενο, μέ τή σημασία τῆς ἐκπληξης, τοῦ θάμβους, ὅπως τονίσθηκε προπάντων ἀπό τόν Πλάτωνα. – Τό ἀκολουθῶς ἀναφερόμενο ἔργο τοῦ Klee *Angelus novus* (νέος ἄγγελος) τό εἶχε ἀποκτήσει ὁ W. Benjamin, στενός φίλος τοῦ Adorno. Ὑπό αὐτή τήν ὀνομασία σχεδίαζε κάποτε τήν ἐκδοση ἑνός περιοδικοῦ. (Σ.τ.μ.)

39δ. Βλ. πιό πάνω, σημ. 7ι. (Σ.τ.μ.)

39ε. Βλ. πιό πάνω, σημ. 7θ. (Σ.τ.μ.)

40. Βλ. Leo Perutz, *Der Meister des jüngsten Tages*. Μόναχο 1924, σ. 199. [Ἀνύπαρκτο χρῶμα, πλαστή λέξη: τό δεύτερο συνθετικό, Rot, σημαίνει κόκκινο· τό πρῶτο, Drommete, εἶναι μιά παλαιά ὀνομασία τῆς σάλπιγγας, πού σήμερα λέγεται Trompete. Ὑπάρχει ὁμως ἡ λέξη Trompetengelb, τό κίτρινο (gelb) ἄνθος τῆς βιγνονίας, τοῦ κίτρινου ναρκίσσου (Trompetenblume). (Σ.τ.μ.)

41. Frank Wedekind, *Gesammelte Werke*, τόμ. 2, Μόναχο καί Λειψία 1912, σ. 142.

42. Βλ. W. Benjamin, *Schriften*, ὁ.π., τόμ. 1, σ. 465 κ.έ.

42α. Ἐννοεῖ τό *Über das Geistige in der Kunst* [Περί τῆς πνευματικότητας στήν τέχνη], Μόναχο 1912. Ἡ «ἐξέγερση» ἀναφέρεται στόν Blaue Reiter (Γαλάζιος καβαλάρης), μιά κίνηση στήν ὁποία πρωτοστάτησε ὁ συνιδρυτής Καντίνσκι. Σχετικά μέ τό Jugendstil βλ. πιό πάνω, σημ. 7κ. (Σ.τ.μ.)

42β. Αἰσθητό εἶναι κάθε ἀντικείμενο τῆς αἰσθητήριας ἀντίληψης, δηλαδή κάθε ὑλικό πράγμα, κάθε φαινόμενο, σέ ἀντίθεση πρός τό νοητό, τό νοούμενο, ὅ,τι συλλαμβάνεται μέ τόν νοῦ. Τό αἰσθησιακός δέν ἀναφέρεται κατ' ἀνάγκη μόνο στήν ἡδυπάθεια, τόν ἐρωτισμό καί τήν ἀπόλαυση, ἀλλά σέ κάθε ζωνρή αἰσθητήρια ἐντύπωση ἢ ἐρέθισμα (χρῶμα, ἦχος, γεύση) πού συγκινεῖ σωματικά, σέ ἀντιδιαστολή πρός τό πνευματικός ἢ συναισθηματικός. (Σ.τ.μ.)

42γ. Τεχνολογία σέ αὐτό τό πλαίσιο ἀναφορᾶς σημαίνει μεθοδολογία, λόγος περί τῶν τεχνικῶν καί τῶν μεθόδων. Ἡ τεχνολογική ἢ τεχνική ἀνάλυση ἑνός ποιήματος, ἑνός δράματος, μιᾶς συμφωνίας ἐξετάζουν τίς τεχνικές παραγωγῆς καθῶς καί τίς ὑφολογικές καί γενικότερα τίς δομικές λεπτομέρειες ἑνός ἔργου. (Σ.τ.μ.)

42δ. Βλ. πιο πάνω, σημ. 30α. (Σ.τ.μ.)

42ε. Ἐδῶ ὁ Adorno ἐπανέρχεται σέ μιά πολυσυζητημένη ἰδέα πού εἶχε ἀναπτύξει ἤδη τό 1934 σέ ἓνα μικρό ἄρθρο μέ τίτλο «Spätstil Beethoven» [Τό ὄψιμο ὕφος τοῦ Beethoven], πού δημοσιεύθηκε τό 1937. Περιλαμβάνεται στόν τόμο 17 τῶν Ἀπάντων του. Τό ἄρθρο ἀρχίζει ὡς ἑξῆς: «Ἡ ὠριμότητα τῶν ὀψιμων ἔργων σημαντικῶν καλλιτεχνῶν δέν μοιάζει μέ ἐκείνη τῶν φρούτων. Συνήθως δέν εἶναι στρογγυλά, ἀλλά ἔχουν αὐλακίες ἢ εἶναι σκασμένα· δέν χρειάζονται τή γλύκα καί, στυφά καί ἀγκαθωτά, ἀρνοῦνται νά προσφερθοῦν ἀπλῶς γιά νά τά γευθοῦμε...». Καί τελειώνει: «Στήν ἱστορία τῆς τέχνης τά ὀψιμα ἔργα εἶναι καταστροφές». Ὁ Thomas Mann, πού γιά τή συγγραφή τοῦ *Doktor Faustus* συνεργάσθηκε μέ τόν Adorno, χρησιμοποίησε τά μοτίβα αὐτοῦ τοῦ ἁρθρου στό ὄγδοο κεφάλαιο τοῦ μυθιστορήματος. (Σ.τ.μ.)

42ς. *Εἶναι* (ἢ ὄν) *καθ' ἑαυτό* εἶναι ἡ οὐσία θεωρούμενη καθ' ἑαυτή, τό μή ἀνεπτυγμένο, τό δυνητικό εἶναι· *εἶναι* (ἢ ὄν) *δι' ἑαυτό* εἶναι σέ σχέση μέ τόν ἑαυτό του, αὐτοαντανακλῶμενο, ξεχωριστό, διακριτό καί αὐτοκαθοριζόμενο· *εἶναι* (ἢ ὄν) *καθ' ἑαυτό καί δι' ἑαυτό* εἶναι τό ὄν ὡς ἀνεπτυγμένο. Τό πρῶτο εἶναι ἡ *θέση*, τό δεύτερο ἡ *ἀντίθεση* καί τό τρίτο ἡ *σύνθεση*, τά τρία στάδια τῆς διαλεκτικῆς διαδικασίας, ἀπό τό ἔμβρυο στόν ἄνθρωπο, ἀπό τό βελανίδι στή βελανιδιά. (Σ.τ.μ.)

43. Βλ. Kant, ὁ.π., σ. 105 (*Κριτική τῆς κριτικῆς ἰκανότητας*, § 23).

44. Hermann Lotze, *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*, Μόναχο 1868, σ. 190.

45. Ἡ διδασκαλία τοῦ Hegel γιά τό ἔργο τέχνης ὡς κάτι πνευματικό, τήν ὁποία δικαίως σκέφτεται ἱστορικά, ὅπως ὁλόκληρη ἡ ἐγελιανή φιλοσοφία, εἶναι καντιανή φιλοσοφία ξανακοιταγμένη συστηματικά στόν καθρέφτη. Ἡ χωρίς (πρακτικό) ἐνδιαφέρον εὐαρέσκεια ἐμπεριέχει τήν ἀντίληψη τοῦ αἰσθητικοῦ στοιχείου ὡς πνευματικοῦ μέ τήν ἄρνηση τοῦ ἀντιθέτου του.

45α. Ἡ ρήση τοῦ Rimbaud «il faut être absolument moderne» [πρέπει νά εἶναι κανείς ἀπολύτως μοντέρνος], πού ἐπαναλαμβάνεται καί στό παρόν ἔργο (βλ. σημ. 77α), εἶναι ἓνα ἀπό τά πιο ἀγαπημένα παραθέματα τοῦ Adorno. (Σ.τ.μ.)

45β. Βλ. πιο πάνω, σημ. 19β. (Σ.τ.μ.)

45γ. Βλ. ἐπίσης τοῦ ἰδίου, *Minima Moralia*, Ἀλεξάνδρεια, Ἀθήνα 1990, σ. 328.

45δ. Παραστατικότητα (*Anschaulichkeit*) σημαίνει ἐνάργεια τῆς κατ' αἴσθησιν ἐποπτείας (*sinnliche Anschauung*), πού ἐπιτυγχάνεται μέ τή ζωή, ἀνάγλυψη, περιγραφή, ἀπεικόνιση, τρόπον τινά μέ τήν αἰσθητοποίηση τοῦ ἀφηρημένου ἢ ἀπόντος. (Σ.τ.μ.)

46. Kant, ὁ.π., σ. 73.

47. Kant, δ.π., σ. 53.

47α. Ἡ *characteristica universalis* (γενικός ἢ καθολικός χαρακτηρισμός, γενικό σύστημα χαρακτηριστικῶν) ἦταν μιά μέθοδος ἔκθεσης τῶν ἐπιστημῶν σέ ἓνα ἀφηρημένο σύστημα σημείων, μιά *ars combinatoria* (συνδυαστική τέχνη) παριστανόμενη μέ κύκλους, τρίγωνα κ.λπ., πού μέ κατάλληλους χειρισμούς ἐπέτρεπαν τήν εὕρεση τῶν κυριότερων ἐννοιῶν καί τῶν σχέσεών τους σέ κάθε ἐπιστήμη. Ὁ ἐμπνευστής της R. Lullus (1235-1315), Καταλανός σχολαστικός φιλόσοφος καί θεολόγος, ἀποκαλούμενος *doctor illuminatus* (φωτισμένος δάσκαλος), ὀνόμασε αὐτή τήν προσπάθεια ὀπτικοποίησης τῆς ἐπιστημονικῆς σκέψης *ars magna* (μεγάλη τέχνη). (Σ.τ.μ.)

48. Βλ. Theodor A. Meyer, *Das Stilgesetz der Poesie*, Λειψία 1901, ἀπανταχοῦ.

48α. Βλ. πιό πάνω, σημ. 7δ. (Σ.τ.μ.)

48β. Βλ. πιό πάνω, σημ. 24β. (Σ.τ.μ.)

49. Βλ. Martin Heidegger, *Holzwege*, β' ἔκδοση, Φραγκφούρτη 1952, σ. 7 κ.έ.

49α. Βλ. πιό πάνω, σημ. 22ζ. (Σ.τ.μ.)

49β. *Interlinearversion*: Ἡ κατά λέξη μετάφραση ἀνάμεσα στίς γραμμές τοῦ πρωτοτύπου, κυρίως σέ χειρόγραφα τοῦ πρώιμου μεσαίωνα. (Σ.τ.μ.)

49γ. Ὁ χρόνος ἔχει συστατική σημασία στή μουσική, στήν ποίηση, ὅπως καί σέ κάθε δραματική τέχνη, ἐνῶ χωρίς τόν *χῶρο* εἶναι ἀδιανόητη ἡ ἀρχιτεκτονική καί ἡ παραδοσιακή ζωγραφική. (Σ.τ.μ.)

50. Βλ. Th. W. Adorno, *Versuch über Wagner*, β' ἔκδοση, Μόναχο καί Ζυρίχη 1964, σ. 90 κ.έ.

50α. Τό πανόραμα ἦταν ἄλλοτε μιά συσκευή μέ φακό, μέσα ἀπό τόν ὁποῖο ἔβλεπε κανεῖς διάφορες εἰκόνες· ἡ χρήση φακῶν καί κατόπτρων δημιουργοῦσε τήν ψευδαίσθηση τῆς μεγάλης ἀπόστασης. Αὐτή ἡ παρομοίωση πέρασε ἀργότερα στό λεγόμενο «χαζοκούτι», πού κατοπτρεῖ γιά μᾶς καί μᾶς «ἀποκαλύπτει» τηλεοπτικά τά «παρασκήνια» τοῦ κόσμου. (Σ.τ.μ.)

50β. Βλ. πιό πάνω, σημ. 19β. (Σ.τ.μ.)

50γ. *Tour de force*: λαμπρό ἐπίτευγμα, δυσεπίτευκτο κατόρθωμα, ἐπίδειξη δύναμης. (Σ.τ.μ.)

51. Βλ. Hegel, δ.π., τρίτο μέρος, σ. 215 κ.έ.

51α. *Trompe-l'œil*: ὀφθαλμαπάτη· τρόπος ἀπεικόνισης στή ζωγραφική, πού μέ νατουραλιστική ἀκρίβεια καί μέ τή βοήθεια τῆς προοπτικῆς κάνει τόν παρατηρητή νά μὴν μπορεῖ ἀπό σχετική ἀπόσταση νά ξεχωρίσει τήν ἀπεικόνιση ἀπό τήν πραγματικότητα. (Σ.τ.μ.)

51β. Βλ. πιό πάνω, σημ. 12β. (Σ.τ.μ.)

51γ. Ἀμφιβολία: ἀμφισημία, σύγχυση ἐνός πράγματος μέ κάτι ἄλλο. Ὁ Kant ἀποκαλεῖ «ὑπερβατική ἀμφιβολία» τή «σύγχυση τοῦ καθαροῦ

ἀντικειμένου τῆς διάνοιας μέ τό φαινόμενο» (*Κριτική τοῦ καθαροῦ Λόγου*, σχετικό κεφάλαιο, στό ὁποῖο παραπέμπει ὁ Adorno). Καθαρό ἀντικείμενο τῆς διάνοιας εἶναι τό νοητό, σέ ἀντίθεση πρός τό φαινόμενο, τό ἀντικείμενο τῆς ἐμπειρίας, οἱ σχέσεις τοῦ ὁποίου δέν ἔχουν νόημα καί ἰσχὺ στήν περίπτωση τοῦ ἀπλῶς νοούμενου, τοῦ νοητοῦ, ὅπως εἶναι ἐδῶ τό «ἐσωτερικό εἶναι». (Σ.τ.μ.)

51δ. Βλ. σημ. 22α. (Σ.τ.μ.)

51ε. Transzendentes apperzipierendes Subjekt, μιά κατασκευή τοῦ Kant, μέ τήν ὁποία νοεῖ τό ἐγώ ὡς φορέα τῆς συνθετικῆς λειτουργίας τῆς συνείδησης καί πηγὴ ὄλων τῶν a priori κατηγοριῶν ὡς μορφῶν τῆς ὑπερβατικῆς ἐπαναντίληψης, ὡς τρόπων ἐνοποίησης τῶν παραστάσεων μέ σκοπὸ τὴν ἀντικειμενικὴ ἐμπειρία. (Σ.τ.μ.)

52. Βλ. Th. W. Adorno, *Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie*, στό *Neue Rundschau* 78 (1967), σ. 586 κ.έ. [Τό δοκίμιο περιέχεται στό *Noten zur Literatur*, τόμ. 11 τῶν Ἀπάντων του. (Σ.τ.μ.)].

52α. Βλ. πιό πάνω, σημ. 42ε. (Σ.τ.μ.)

52β. Quid pro quo: τί ἀντί τινός, κάτι στή θέση ενός ἄλλου, ὑποκατάστατο, σύγχυση ενός πράγματος μέ κάτι ἄλλο. (Σ.τ.μ.)

52γ. Transsubjektiv, ὑπερυποκειμενικό, τό ὑπερβατικό γιὰ κάθε δεδομένο ὑποκείμενο καί ἀνεξάρτητο ἀπὸ τό ἴδιο, αὐτό πού ἐμπίπτει στήν ἀντικειμενικὴ σφαῖρα τῆς συνείδησης καί ἀποτελεῖ τό περιεχόμενο τῆς γενικῆς συνείδησης. (Σ.τ.μ.)

53. Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, ἐπιμ. E. Zinn, τόμ. 1, Wiesbaden 1955, σ. 557 («Archaischer Torso Apollos» [Ἀρχαϊκὸς κορμὸς ἀγάλματος τοῦ Ἀπόλλωνα]).

54. Βλ. Th. W. Adorno, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, Βιέννη 1968, σ. 36.

54α. Βλ. πιό πάνω, σημ. 19β. (Σ.τ.μ.)

54β. Ἀναφέρεται στή μεγάλη ἐμπειρικὴ ἐρευνα τοῦ Ἰνστιτούτου Κοινωνικῆς Ἑρευνας (τῆς Φραγκφούρτης) σέ συνεργασία μέ ἀμερικανικά ἰνστιτούτα ἐρευνας, γνωστὴ ὡς Studies in Prejudice (Μελέτες πάνω στήν προκατάληψη), προπάντων στό τμήμα πού δημοσιεύθηκε στὸν τόμο *The Authoritarian Personality* (Ἡ αὐταρχικὴ προσωπικότητα). (Σ.τ.μ.)

54γ. Ἡ ἀγγλικὴ ἔκφραση popular music (λαϊκὴ μουσικὴ) σημαίνει μουσικὴ εὐρείας λαϊκῆς κατανάλωσης, ὑπὸ τὴν ἔννοια τῆς πολιτιστικῆς βιομηχανίας, ἐνῶ ὁ γερμανικὸς ὅρος Volksmusik ἀναφέρεται στήν παραδοσιακὴ μουσικὴ τῶν λαῶν, τὴ δημοτικὴ μουσικὴ. (Σ.τ.μ.)

54δ. Ἄνθρωπος, ἡ τύπος συμπεριφορᾶς ἀντίστοιχα, «προσανατολισμένος πρός τὰ ἔξω»· περιγράφεται στό βιβλίο του *The Lonely Crowd* (Τὸ μοναχικὸ πλῆθος) καί συγγενεύει μέ τὸν «ἀγοραῖο τύπο» τοῦ E. Fromm καί τὸν «μονοδιάστατο ἄνθρωπο» τοῦ H. Marcuse. (Σ.τ.μ.)

54ε. Entäußerung ή Selbstentäußerung, εξωτερίκευση-αυτοαπεμπόληση, αυταπαρνηση, παραίτηση από κάθε επιθυμία υπέρ του έργου και γενικά υπέρ έργων που πραγματοποιεί ο άνθρωπος στον εξωτερικό κόσμο. Ο άνθρωπος πρέπει να πετάξει έξω τον εαυτό του, να παραδοθεί, για να τον κερδίσει πραγματικά, πρέπει να τον χάσει για να τον βρει (Hegel). Η αυτοεγκατάλειψή του, ή εξωτερίκευση-αυτοαπεμπόληση, αίρεται με ένα δεύτερο βήμα, όποτε ο άνθρωπος κερδίζει, βρίσκει τον εαυτό του, που τώρα είναι πλουσιότερος. Η εξωτερίκευση-αυτοαπεμπόληση, ως αντικειμενοποίηση, είναι το αντίθετο της εσωτερίκευσης, νοούμενης ως κλεισίματος του ανθρώπου στον εαυτό του, μιās ιδιωτικής αυτοκαλλιέργειας σύμφωνα με την αρχή του *λάθε βιώσας*. Ο (όμηρικός και καβαφικός) Όδυσσεας, ως παράδειγμα μιās τέτοιας εξωτερίκευσης, γύρισε πιο πλούσιος και πιο σοφός στην Ίθάκη από κάθε όμφαλοσκοπο, ασκητή, γκουρού ή άγιο, που καταργεί τη διαλεκτική του μέσα και του έξω και ατενίζει εκστασιασμένος το κενό του εαυτού του. (Σ.τ.μ.)

54ζ. «Στοχασμοί μέσα από τη φθαρμένη ζωή» είναι ο υπότιτλος του βιβλίου του Adorno *Minima Moralia*, Άλεξάνδρεια, Αθήνα 1990. (Σ.τ.μ.)

54η. Τά δύο πρώτα έργα είναι όπερες του Mozart και του Weber αντίστοιχα, ενώ το τρίτο είναι ή τετραλογία του R. Wagner. (Σ.τ.μ.)

54θ. Βλ. πιο πάνω, σημ. 20β. (Σ.τ.μ.)

54ι. Cui bono: ποιος έχει όφελος από αυτό; ποιόν ώφελει; Μιά πάγια έκφραση που έχει ληφθεί από λόγο του Κικέρωνα και είναι ένα κεντρικό ερώτημα της εγκληματολογίας σχετικά με τό κίνητρο μιās πράξης κατά την έξιχνίαση ενός εγκλήματος. (Σ.τ.μ.)

55. Βλ. Th. W. Adorno, *Negative Dialektik* (Άρνητική διαλεκτική), β' έκδοση, Φραγκφούρτη 1967, σ. 352 κ.έ.

55α. Verstehen: κατανοώ· υπό την αυστηρή έννοια σημαίνει: συλλαμβάνω τή σημασία, τό νόημα μιās πράξης, μιās λέξης, μιās πρότασης, ενός πλαισίου συμφραζομένων, δηλαδή αναπαράγω μέσα μου τίς ανάλογες παραστάσεις, έννοιες, κρίσεις με σαφήνεια, αποδίδοντας τή διάρθρωσή τους και τίς συναρτήσεις τους· αυτό απαιτεί να μπορώ κάθε φορά να μπαίνω στή θέση του άλλου, να παρακολουθώ τρόπον τινά όπως αυτός, από μέσα, εκείνο που θέλω να κατανοήσω. Σύμφωνα με τόν Dilthey, οί φυσικές επιστήμες προσπαθούν να εξηγήσουν (erklären), ενώ οί επιστήμες του πνεύματος προσπαθούν να κατανοήσουν (verstehen)· ή εξήγηση αφορά τήν αιτιότητα, ή κατανόηση ανθρώπινων έργων αφορά τή σύλληψη του νοήματος. Σύμφωνα με τόν Max Weber, ή κοινωνιολογία είναι μιά κατανοητική (verstehende) επιστήμη, κάτι που δέν συμερίζεται ο Adorno όπως και κανένας διαλεκτικός στοχαστής. (Σ.τ.μ.)

55β. Vexierbild: γριφώδης σπαζοκεφαλιά, εικονόγριφος που περιέχει

μιά δεύτερη, όχι αναφανδόν διακριτή εικόνα, την οποία καλείται κανείς νά ανακαλύψει. (Σ.τ.μ.)

56. Georg Trakl, *Die Dichtungen*, επιμ. W. Schneditz, 7η έκδοση, Ζάλτσμπουργκ χ.χ., σ. 61 («Psalm» [Ψαλμός]).

56α. Ἡ γνωστή σονάτα γιά πιάνο τοῦ Beethoven *Σονάτα τοῦ σεληνόφωτος* (ἢ Σ. ὑπὸ τὸ σεληνόφως)· ὁ τίτλος δέν δόθηκε ἀπὸ τὸν ἴδιο. (Σ.τ.μ.)

57. Eduard Mörike, *Sämtliche Werke*, επιμ. J. Perfahl κ.ἄ., τόμ. 1, Μόναχο 1968, σ. 855.

57α. Γραφή, γραπτό, κείμενο. (Σ.τ.μ.)

57β. Προφανῶς ἀναφέρεται στὸ «ἡ γνῶσις τοῦ ὁμοίου τῷ ὁμοίῳ» τοῦ Ἀριστοτέλη, *Μετὰ τὰ φυσικά*, III 4, 1000b 6, πού συμφωνεῖ μέ τόν Ἐμπεδοκλή. (Βλ. τὸ σχετικὸ ἀπόσπασμά του πού παραθέτει ὁ Ἀριστοτέλης: Diels, ἀπ. 109). (Σ.τ.μ.)

57γ. Βλ. πὶό πάνω, σημ. 16δ καί 22ζ. (Σ.τ.μ.)

57δ. Ἀναφέρεται στήν πολυφωνικὴ μουσικὴ μορφή μίμησης μιᾶς φωνῆς ἀπὸ μία ἢ περισσότερες. Κανόνες λέγονταν ἀρχικά τὰ διακριτικὰ σημεῖα πού καθόριζαν τὰ σημεῖα ξεκινήματος τῆς δεύτερης ἢ τρίτης φωνῆς, τὰ διαστήματα κ.λπ. Οἱ αἰνιγματικοὶ κανόνες (ἀπὸ τὸν 16ο αἰῶνα καί ἔξῃς) περιεῖχαν αἰνιγματικές ὁδηγίες, τίς ὁποῖες ἔπρεπε νά ἐρμηνεύσουν οἱ ἐκτελεστές. (Σ.τ.μ.)

57ε. Τὸ ὑποκειμενικὸ ἐγὼ πού προϋποθέτουμε πίσω ἀπὸ τὸ «ἐγὼ σκέφτομαι», ἓνα γενικὸ κάτι, χωρὶς τίς ιδιότητες ὁποιουδήποτε ἐμπειρικοῦ, ὑπαρκτοῦ ἀτόμου. Δέν εἶναι φαινόμενο, νοεῖται πρὶν καί ἔξω ἀπὸ τὴν ἐμπειρία, εἶναι ὑπερβατικὸ, ἀλλὰ καί ἀναγκαῖα νοητό. (Σ.τ.μ.)

57ζ. Ἕνα χαριτωμένο καί αἰνιγματικὸ κορίτσι ἀπὸ τό: Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Χρόνια μαθητείας τοῦ Βίλχελμ Μάιστερ). (Σ.τ.μ.)

57η. Δέν θά ὑποστῶ σύγχυση, συγχώνευση, διάλυση. (Σ.τ.μ.)

57θ. Ἀναφέρεται στίς αἰγυπτιακές μούμιες καθὼς καί στήν ἱερατικὴ ἀκαμψία τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν τῆς Αἰγύπτου, τουλάχιστον σέ ὁρισμένες περιόδους. (Σ.τ.μ.)

57ι. Πρβλ. τὴ ρήση «ὁ τρώσας ἰάσεται»: αὐτὸς πού προκάλεσε τὸ τραῦμα θά τὸ θεραπεύσει, δηλαδή θά ἐπανορθώσει τὸ ἀδίκημα πού διέπραξε. (Σ.τ.μ.)

57κ. Γιά τὴν καλύτερη κατανόηση αὐτῶν τῶν στρυφνῶν συλλογισμῶν δέν εἶναι ἴσως ἄσκοπο νά θυμίσουμε ὅτι στὴ φιλοσοφικὴ γλῶσσα τοῦ Hegel ἡ σημασία τῶν ὄρων *συγκεκριμένο* καί *ἀφηρημένο* δέν συμπίπτει μέ τὴ συνήθη χρῆση αὐτῶν τῶν λέξεων. Συγκεκριμένο δέν εἶναι τὸ μεμονωμένο πράγμα, τὸ δεδομένο στὸν χῶρο καί στὸν χρόνο καί ἐπομένως τὸ ἄμεσα διαπιστώσιμο, πού στὸν Ἀριστοτέλη λέγεται *τόδε τι* καί στοὺς Σχολαστικούς *haec* ἢ *haecceitas*. Ἀντίθετα: συγκεκριμένο (*konkret*) εἶναι τὸ ὅλον, τὸ σύνολο τῶν συμφυῶν (*concretus*, μετοχὴ τοῦ *concrecere*: συμ-

φύομαι, αναπτύσσομαι μαζί με άλλα συναπαρτίζοντας ένα ένιαίο όλον), που αποτελούν ένα πλέγμα καθορισμένων διαμεσολαβήσεων ή συναρτήσεων. Ἀφηρημένο είναι κατ' αὐτά τό ξεκομμένο, τό μεμονωμένο, ἀποξενωμένο καί ἀκαθόριστο στίς συναρτήσεις του μέ άλλα· τό τυχαῖο οὕτως ἔχειν, ὅπως προσφέρεται στίς αἰσθήσεις ἢ στόν κοινό νοῦ, τό ἀπλό δεδομένο καί δῆθεν βέβαιο, ἀποκαλύπτεται ἀπατηλό καί κυριολεκτικά ἄ-σχετο, ἂν δέν τό δοῦμε διαμεσολαβημένο ἀπό τό ὅλον, ἀπό τό ὁποῖο καθορίζεται τό νόημά του καί ἡ λειτουργία του. (Σ.τ.μ.)

57λ. Βλ. πιό πάνω, σημ. 50α. (Σ.τ.μ.)

57μ. Βλ. πιό πάνω, σημ. 49γ. (Σ.τ.μ.)

57ν. Principium individuationis: ἀρχή τῆς ἀτομοποίησης, τοῦ ἐπιμερισμοῦ τοῦ γενικοῦ (στόν Schopenhauer: τῆς ὑλικῆς οὐσίας τοῦ κόσμου) σέ ξεχωριστά ὄντα, ὁ λόγος ὑπαρξης ἀτόμων καί ἰδιαιτεροτήτων. Ἡ ἀτομοποίηση σύμφωνα μέ τόν Schopenhauer εἶναι προῖόν τῆς ὑποκειμενικῆς μας ἀντίληψης τοῦ εἶναι. Τέτοιες ἀρχές εἶναι μεταξύ ἄλλων ὁ χῶρος καί ὁ χρόνος. Βλ. καί πιό πάνω, σημ. 11α. (Σ.τ.μ.)

57ξ. Ἐννοεῖ τή φαινομενολογία τοῦ Husserl. (Σ.τ.μ.)

57ο. Βλ. πιό πάνω, σημ. 22ξ. (Σ.τ.μ.)

58. Βλ. Georg Lukács, *Wider den mißverstandenen Realismus*, Ἀμβούργο 1958, σ. 15 καί ἄλλαχοῦ.

59. Βλ. Adolf Zeising, *Aesthetische Forschungen*, Φραγκφούρτη 1855.

60. Βλ. Erwin Stein, *Neue Formprinzipien*, στο *Von neuer Musik*, Κολωνία 1925, σ. 59 κ.έ.

60α. Ἀκατέργαστος, ἀδιάτακτος ὄγκος (Ὁβιδίου *Μεταμορφώσεις*, I, 7). (Σ.τ.μ.)

61. Βλ. Arnold Schönberg, Aphorismen, στό *Die Musik*, ἀριθμ. 9 (1909/10), σ. 159 κ.έ.

61α. Προφανῶς ἐννοεῖ τό *Περιμένοντας τόν Γκοντό*. (Σ.τ.μ.)

61β. «Ὁ κυνηγός Γράκχος», ἓνα σύντομο, ἀριστουργηματικό ἀφήγημα τοῦ Kafka (1917, Κατάλοιπα), πού θυμίζει τόν Ὠρίωνα. (Σ.τ.μ.)

61γ. Ἐννοεῖ προφανῶς τή ρήση «Σκέψεις χωρίς περιεχόμενο εἶναι κενές, ἐποπτεῖες χωρίς ἐννοίες εἶναι τυφλές» (*Κριτική τοῦ καθαροῦ Λόγου*, Ὑπερβατική λογική), ἀφοῦ «ἡ διάνοια δέν μπορεῖ νά ἔχει καμμιᾶ ἐποπτεία καί οἱ αἰσθήσεις δέν μποροῦν νά σκεφθοῦν τίποτε» (στό ἴδιο). (Σ.τ.μ.)

61δ. Hintertreppenproesie καί ἀκόμη συνηθέστερα Hintertreppenroman: κατά λέξη: ποίηση (ἢ μυθιστόρημα) γιά τήν πίσω σκάλα, φθηνή λογοτεχνία τοῦ 18ου αἰῶνα, χωρίς ἀξιώσεις ἢ ὁποιαδήποτε πραγματική ποιότητα (ἴσως γιά τό ὑπηρετικό προσωπικό πού τήν ἀγόραζε ἀπό τούς γυρολόγους στήν πίσω σκάλα μαζί μέ ἄλλα ψώνια). Τά μοτίβα τῆς ἦταν ὁ τρόμος, τό ὑπερφυσικό, μιά γερή δόση ἐρωτισμοῦ, συνήθως σέ ἓνα πλαίσιο περιπετειῶν μέ ληστές καί ἱππότες. Πρόδρομος τῆς πολιτιστικῆς βιομηχα-

νίας. Ἡ Poesie der Hintertreppe: ποίηση τῆς «πίσω σκάλας» ἀναφέρεται ἀπό τόν Kraus στήν πίσω σκάλα καί σέ κάθε ἄσημο πράγμα ὡς θέμα τῆς τέχνης. (Σ.τ.μ.)

62. Karl Kraus, *Literatur und Lüge*, ἐπιμ. H. Fischer, Μόναχο 1958, σ. 14.

63. Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, δ.π., τόμ. 18, σ. 225.

63α. Μέ τήν προκαταρκτική Συνθήκη τῶν Βερσαλλιῶν τοῦ 1871 τερματίσθηκε ὁ γαλλογερμανικός πόλεμος. (Σ.τ.μ.)

63β. Τίτλος μιᾶς ἀντιβαγκνερικῆς ἐργασίας τοῦ Nietzsche (1888). (Σ.τ.μ.)

63γ. Βλ. στόν «Ἐπίλογο τῶν ἐπιμελητῶν» τοῦ παρόντος βιβλίου τίς ἀναφορές στήν «παρατακτική μορφή παρουσίας», τήν αἰσθητική συναγωγή αὐτοῦ πού ὁ ἴδιος ἀποκαλεῖ ἀστερισμό ἢ μορφολογική διάταξη, καθὼς καί τῆς βασικῆς φιλοσοφικῆς θέσης τῆς Κριτικῆς Θεωρίας, ὅτι στή φιλοσοφία δέν ὑπάρχει κάτι «πρῶτο» ἀπό τό ὁποῖο προκύπτουν τά ἄλλα ὡς παρεπόμενα, καμμιά πρώτη ἀρχή (π.χ. τό πνεῦμα, ἡ ἀπόλυτη ἰδέα, τό εἶναι), καμμιά βάση, θεϊκή ἢ ἄλλη πηγή προέλευσης. (Σ.τ.μ.)

64. Βλ. Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, β' ἔκδοση, Μόναχο 1956, σ. 213 κ.έ.

65. Βλ. Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, β' ἔκδοση, Neuwied am Rhein καί Βερολίνο 1963, ἀπανταχοῦ.

66. Βλ. Th. W. Adorno, «Ist die Kunst heiter?» στό *Noten zur Literatur*, Φραγκφούρτη 1967, σ. 599 κ.έ.

67. Βλ. Paul Valéry, *Œuvres*, ἐπιμ. J. Hytier, τόμ. 2, Παρίσι 1966, σ. 565 κ.έ.

67α. Intentio recta: ἀπευθείας θεώρηση τῶν πραγμάτων χωρίς ἀναδρομή στό ὑποκείμενο, στό πνεῦμα, στίς αἰσθήσεις κ.λπ., σέ ἀντίθεση πρὸς τήν intentio obliqua, τήν ἔμμεση θεώρηση, πού στηρίζεται στήν ἰδέα ὅτι ὁ ἄνθρωπος ἀντιλαμβάνεται τά πράγματα μέ τίς αἰσθήσεις καί ἔτσι τοῦ προσφέρονται πάντοτε ὑποκειμενικά διαμεσολαβημένα, ἔμμεσα. Σήμερα βέβαια τό πρόβλημα δέν τίθεται τόσο ἀπλά ὅπως τό πραγματευόταν ἡ μεσαιωνική φιλοσοφία, ἀπό τήν ὁποία προέρχονται αὐτοί οἱ φιλοσοφικοὶ ὅροι. (Σ.τ.μ.)

68. Kant, δ.π., σ. 53 (*Κριτική τῆς κριτικῆς ἱκανότητας*, § 9).

69. Ὡ.π.

70. Ὡ.π., σ. 73 (*Κριτική τῆς κριτικῆς ἱκανότητας*, § 9).

70α. Tathandlung, μιά βασική ἔννοια τοῦ Fichte: ἡ πράξη μέ τήν ὁποία τό σκεπτόμενο ὑποκείμενο θέτει τόν ἑαυτό του, τό ἴδιο του τό εἶναι. Ὁ Fichte ἀπολυτοποιοῦσε τό ὑποκείμενο, ὁ Adorno τό σχετικοποιεῖ.

70β. *Apperzeption*: επαναντίληψη, συνειδητή ένοποίηση τών παραστάσεων μέ σκοπό τήν αντικειμενική έμπειρία. (Σ.τ.μ.)

71. Th. W. Adorno, *Noten zur Literatur II*, Φραγκφούρτη 1965, σ. 79· τό παράθεμα μέσα στό παράθεμα: Paul Valéry, *Windstriche*, ό.π. (βλ. σημ. 28), σ. 127.

71α. Ἀρχέτυπος νοῦς, ή (θεία) διάνοια πού δημιουργεῖ τά αρχέτυπα, σέ αντίθεση πρός τή συλλογιστική σκέψη τών ανθρώπων (μιά έννοια τών Σχολαστικῶν). Ἀξίζει νά προσέξουμε ότι ιδιοφυΐα δέν σημαίνει έδῶ μόνο μία ειδική προίκιση ή ταλέντο, αλλά πρέπει νά νοεῖται καί ευρύτερα, ως μεγαλοφυΐα. (Σ.τ.μ.)

71β. Τέχνη, ελληνικά στό πρωτότυπο, δηλαδή επιτηδειότητα στήν κατασκευή, χειρωνακτική τέχνη ή επάγγελμα, κατ' αντιδιαστολή πρός τίς λεγόμενες καλές τέχνες, τήν καλλιτεχνία. (Σ.τ.μ.)

71γ. *Natura naturans*, ή δημιουργική φύση· *natura naturata*, ή δημιουργημένη φύση, τό σύνολο τών δημιουργημάτων. Αυτή ή διάκριση πρωτοεμφανίσθηκε στόν Ἀβερρόη, από τόν όποιο πέρασε στους Σχολαστικούς, όπου ως *natura naturans* νοεῖται ό θεός, ό δημιουργός τής *natura naturata*, τοῦ κόσμου. (Σ.τ.μ.)

71δ. Τό χάρισμα, ως θεῖο δῶρο, ως κάτι απονεμόμενο από τό Ἅγιο Πνεῦμα, εἶναι μία θεολογική έννοια πού ανάγεται στόν Ἀπόστολο Παῦλο (Πρός Κορινθίους Α', 12). Στήν κοινωνιολογία τής κυριαρχίας πιό γνωστός εἶναι ό όρισμός τοῦ Max Weber: χάρισμα εἶναι «ή ποιότητα μιᾶς προσωπικότητας χάρι στήν όποία τής αποδίδονται υπερφυσικές ή υπερανθρώπινες ή τουλάχιστον εξαιρετικά εξωκαθημερινές καί μή προσσιτές στόν καθένα δυνάμεις ή ιδιότητες, ή αξιολογεῖται ως θεόπεμπτη ή ως υποδειγματική καί γιαυτό ως "ήγέτης"». Τέτοιιοι χαρισματικοί ήγέτες ήταν άλλοτε κυρίως οἱ προφῆτες, οἱ μάγοι, οἱ ἥρωες. (Σ.τ.μ.)

71ε. *Genial*: ιδιοφυής· *genialisch*: α) ιδιοφυής, β) περιφρονητικός απέναντι στόν μέσο όρο, στίς συμβατικές αξίες, καί ταυτόχρονα ένθουσιώδης, μέ άνεβασμένο ήθικό καί αὐτοὑπερτίμηση. (Σ.τ.μ.)

72. Βλ. Stefan George, *Werke*, ό.π., τόμ. 1, σ. 190.

72α. Ἐνεργεία (έν έργῳ, in actu) ζωντανή πραγματικότητα, όχι απλῶς δυνάμει, δηλαδή ως δυνατότητα. Ἡ διάκριση εἶναι αριστοτελική. (Σ.τ.μ.)

72β. *Artefakt* (από τό λατ. *ars-artis* = τέχνη καί *factum* = φτιαγμένο), τεχνούργημα, τεχνητό προϊόν, ό,τι έχει φτιαχθεῖ από τόν άνθρωπο. *Artefakt* αποκαλεῖται καί κάθε απλό χειροποίητο αντικείμενο, εὔρημα προϊστορικῶν χρόνων, πού υποτίθεται ότι χρησιμοποιόταν ως εργαλεῖο, σέ αντίθεση πρός φυσικά αντικείμενα χωρίς ανθρώπινη επεξεργασία. (Σ.τ.μ.)

73. Βλ. Kant, ό.π., σ. 175 κ.έ. (*Κριτική τής κριτικής ικανότητας*, § 42). [Ένα άγόρι, κρυμμένο στους θάμνους, μιμείται τό κελάηδημα τοῦ άηδονιοῦ μέ τή βοήθεια ενός καλαμιοῦ γιά λογαριασμό τοῦ ιδιοκτήτη ενός έξο-

χικοῦ πανδοχείου, πού θέλει νά προελκύσει πελατεία. Ὁ Kant υπογραμμίζει ὅτι τό ὥραϊο στή φύση πρέπει νά εἶναι ὄντως φυσικό ἢ τουλάχιστον νά τό θεωροῦμε φυσικό γιά νά προκαλέσει τό ἄμεσο ἐνδιαφέρον μας. (Σ.τ.μ.).

73α. Βλ. πῶς πάνω, σημ. 16θ. (Σ.τ.μ.)

73β. Kunstwissenschaft: ἐπιστήμη τῆς τέχνης, προπάντων ἡ ἐπιστημονική μελέτη τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν ἀπό τοὺς προϊστορικοὺς χρόνους μέχρι σήμερα. (Σ.τ.μ.)

73γ. Ἀναφέρεται στό τρίπτυχο τῆς μορφῆς τῆς σονάτας: ἐκθεση, ἀνάπτυξη, ἐπ'ἀνέκθεση τοῦ θεματικοῦ ὕλικου. (Σ.τ.μ.)

74. Βλ. Th. W. Adorno, *Ohne Leitbild*, ὁ.π., σ. 168 κ.έ.

75. Βλ. W. Benjamin, *Schriften*, ὁ.π., τόμ. 1, σ. 538 κ.έ.

76. Βλ. Th. W. Adorno, *Moments musicaux*. Neu gedruckte Aufsätze 1928-1962, Φραγκφούρτη 1964, σ. 167 κ.έ.

76α. Βλ. πῶς πάνω, σημ. 50γ. (Σ.τ.μ.)

76β. Στά γερμανικά ἀναφέρεται προπάντων στοὺς ἀκροβάτες, τοὺς γελωτοποιοὺς καὶ ἀνάλογους συντελεστὲς τοῦ τσίρκου ἢ τοῦ βαριετέ. (Σ.τ.μ.)

77. Βλ. Hölderlin, ὁ.π., τόμ. 2, σ. 328.

77α. Βλ. πῶς πάνω, σημ. 45α. (Σ.τ.μ.)

78. Βλ. Karl Marx καὶ Friedrich Engels, *Werke*, τόμ. 13, β' ἐκδοση, Βερολίνο 1964, σ. 9 (Marx, *Zur Kritik der politischen Ökonomie*, πρόλογος).

79. Βλ. W. Benjamin, *Schriften*, ὁ.π., τόμ. 1, σ. 462. – Σέ ἐκεῖνο τό σημεῖο ὁ Benjamin παραθέτει ἓνα ἀπόσπασμα ἀπὸ τό *Temps retrouvé* τοῦ Proust. (Σημ. τοῦ ἐπιμελητῆ τῆς γερμανικῆς ἐκδόσεως). [Βλ. σχετικὰ, W. Benjamin, *Σάβλ Μπωντλαίρ, Ἕνας λυρικός στὴν ἀκμὴ τοῦ καπιταλισμοῦ*, Ἀλεξάνδρεια, Ἀθήνα 1994, σ. 168. (Σ.τ.μ.)].

79α. Matterhorn, ἐπιβλητικό πυραμιδοειδὲς βουνό στή νότια Ἑλβετία, κοντά στά σύνορα μέ τὴν Ἰταλία, ὕψους 4.478 μ.· Zermatt, μικρὴ τουριστικὴ πόλη πού περικλείεται ἀπὸ τό Matterhorn καὶ τρεῖς ἀκόμη βουνοκορφές ὕψους 4.505-4.634 μ.· τό Gornergrat βρίσκεται λίγο ἀνατολικότερα. Στὴ βορειότερη προέκταση τῆς κοιλάδας Mattertal, στό Visp, ὅπου περνοῦσε τὶς θερινές διακοπές του καὶ ἐργαζόταν πάνω στήν *Αἰσθητική θεωρία*, ὁ Adorno ἐμελλε νά ἀφήσει ξαφνικά τὴν τελευταία του πνοή στίς 6 Αὐγούστου 1969 καί, μαζί μέ αὐτή, τό τελευταῖο του μεγάλο ἔργο ἡμιτελές. (Σ.τ.μ.)

80. Βλ. W. Benjamin, ὁ.π., σ. 498.

80α. Ὁ ἱστορισμός, ὡς κοσμοαντίληψη πού σχετίζεται μέ τὴν εὐρύτερη ἀνάπτυξη καὶ ἐμβάθυνση τῆς ἱστορικῆς συνείδησης καὶ προσπαθεῖ νά κατανοήσει ὅλες τὶς πτυχές καὶ τὰ φαινόμενα τοῦ πολιτισμοῦ καὶ τοῦ κοινωνικοῦ γίγνεσθαι μέσα ἀπὸ τὶς ἱστορικές τους συνθήκες, ἀνθῆσε κατὰ τὸν 19ο αἰῶνα. Χαρακτηριστικοὶ ἐκπρόσωποι: F.K. von Savigny, Hegel, J. Grimm, W. Roscher, W. Dilthey, M. Weber· ἀντίπαλοι: Schopenhauer, Nietzsche. (Σ.τ.μ.)

80β. *Kunstgewerbe*: καλλιτεχνική βιοτεχνία, χειροτεχνική ή ακόμη και βιομηχανική παραγωγή ειδών καθημερινής χρήσης και διακόσμησης (από χρυσό, πορσελάνη, σμάλτο, γυαλί, ξύλο, μάρμαρο, πηλό κ.λπ.), πού απαιτεί γούστο και δεξιότητες (αγγλ. arts and crafts). (Σ.τ.μ.)

80γ. *Jeux* (παιγνίδια), μουσική μπαλέτου (1911). Στην περίπτωση του Beckett ο Adorno υπαινίσσεται μάλλον τό μονόπρακτο *Play* (1963) και λιγότερο τό *Τέλος του παιγνιδιού* (1957). (Σ.τ.μ.)

80δ. Έννοει τόν νοητό χαρακτήρα. Βλ. πιο πάνω, σημ. 22ε. (Σ.τ.μ.)

80ε. *Dux* (όδηγός): τό θέμα μιᾶς φούγκας στή βασική του μορφή: comes (σινოდός, ακόλουθος): επανάληψη του θέματος ως απάντηση. Στή λεγόμενη πραγματική απάντηση τά διαστήματα είναι ἴσα, στήν τονική απάντηση ἄνισα. (Σ.τ.μ.)

80ζ. Γνωσιολογική κατεύθυνση του δέκατου ἑνατου αἰώνα, πού θεωρεῖ τή σιωπηρή καί καθαρά σκόπιμη συμφωνία (σύμβαση) τῆς ἐπιστημονικῆς κοινότητας ὡς βάση ἰσχύος ἐννοιῶν, ὁρισμῶν κ.λπ. Κυριότερος ἐκπρόσωπος ἦταν ὁ γνωστός μαθηματικός Henri Poincaré. Ὁ συμβατισμός ἀναφέρεται ἐπίσης εὐρύτερα στή σημασία τῆς συμβατικότητας στήν ἠθική, τήν πολιτική, τήν αἰσθητική, τή γλώσσα κ.λπ. (Σ.τ.μ.)

81. W. Benjamin, *Briefe*, ἐπιμ. G. Scholem καί Th. W. Adorno, Φραγκφούρτη 1966, τόμ. 1, σ. 126 κ.έ. [Ἐπιστολή του νεαροῦ B. Benjamin στον M. Buber, 1916]. (Σ.τ.μ.)

81α. Έννοει τήν κατακλείδα του *Tractatus logico-philosophicus*: «Γιά δ,τι δέν μποροῦμε νά μιλήσουμε πρέπει νά σιωποῦμε». Ὁ Adorno ἔχει ἐπικρίνει αὐτή τήν πρόταση, λόγου χάρη στό *Philosophische Terminologie*, Φραγκφούρτη 1974, τόμ. 2μ σ. 288-289. (Σ.τ.μ.)

82. Βλ. Th. W. Adorno, *Minima Moralia*, β' ἔκδοση, Φραγκφούρτη 1962, σ. 275 κ.έ. [Ἑλληνική μετάφραση: Ἀλεξάνδρεια, ἀφορ. 132, σ. 308-310 (Σ.τ.μ.)].

83. Βλ. Kurt Mautz, *Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik*, στό *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 31 (1957), σ. 198 κ.έ.

83α. Kontrafaktur (κατά λέξη ἀντιποίηση, δηλαδή σφετερισμός πράγματος ἢ δικαιώματος, ἀπομίμηση) ἀποκαλεῖται ἓνα ἐκκλησιαστικό ἄσμα μέ θρησκευτικούς στίχους καί μιᾶ μελωδία παρμένη ἀπό κοσμικό τραγούδι· αὐτή ἡ πρακτική ἦταν προσφιλὴς μέχρι καί τόν δέκατο ἕκτο αἰώνα. Ἡ παρωδία χρησιμοποιοῦσε κοσμικούς στίχους μέ θρησκευτική μουσική, γνώρισε ὅμως πολὺμορφους συνδυασμούς, προπάντων στήν Ἀναγέννηση. Στήν τεχνική τῆς παρωδίας στηρίχθηκε καί ἡ δημιουργία πολλῶν λειτουργιῶν, οἱ ὁποῖες ἀπαγορεύθηκαν ἀπὸ τή Σύνοδο τοῦ Τριδέντου. Ἡ παρωδία δέν περιεῖχε μέχρι τόν Mozart τό κωμικό στοιχεῖο καί τήν πρόθεση τῆς γελοιοποίησης. (Σ.τ.μ.)

83β. Στικτογραφία (pointillisme [point: στίγμα, σημείο· pointiller: στίζω, παριστάνω κάτι μέ στίγματα]), μιά νεοϊμπρεσιονιστική τεχνική δημιουργίας ὀπτικῶν ἐντυπώσεων μέσω ἀναρίθμητων στιγμάτων δύο ἢ περισσότερων ἀμιγῶν χρωμάτων, πού ἀντικατέστησε τήν παλαιότερη τεχνική τῆς ἀνάμειξης τῶν χρωμάτων. (Σ.τ.μ.)

83γ. Gradus ad Parnassum: βαθμίδα (ἢ βάδισμα) πρὸς τόν Παρνασσό, τό βουνό τῶν μουσῶν καί τῶν ποιητῶν. Προσφιλῆς τίτλων βιβλίων εἰσαγωγῆς στή λατινική ἢ ἑλληνική ποιητική μέ πρακτικές ὁδηγίες καί πολύ ἀργότερα, τόν 18ο καί 19ο αἰώνα, ἀνάλογα διδακτικά βιβλία μουσικῆς, ὅπως ἡ ὁμότιτλη γνωστή εἰσαγωγή στήν ἀντίστιξη τοῦ J.J. Fux, γραμμένη στά λατινικά (1725), καί ἄλλα βιβλία μουσικῶν ἀσκήσεων τοῦ περασμένου αἰώνα. (Σ.τ.μ.)

84. Βλ. Arnold Schönberg, Probleme des Kunstunterrichts, στό *Musikalisches Taschenbuch*, 1911, 2ο ἔτος, Βιέννη 1911.

84α. Ἐννοεῖ προφανῶς τόν W. Benjamin στή μελέτη του *Τό ἔργο τέχνης στήν ἐποχή τῆς τεχνικῆς του ἀναπαραγωγιμότητας*. (Σ.τ.μ.)

84β. Ἐννοεῖ μεταξύ ἄλλων διατυπώσεων προπάντων ἐκείνη τῆς § 17: «Ὁμορφιά εἶναι ἡ μορφή τῆς σκοπιμότητας ἐνός ἀντικειμένου, ὅταν τήν ἀντιλαμβανόμαστε χωρίς τήν παράσταση [ἰδέα] ἐνός σκοποῦ του». Ἡ σκοπιμότητα ἀφορᾷ τή μορφή, εἶναι τυπική, ἐνῶ ὁ σκοπός πού (φανταζόμαστε ὅτι) ὑπηρετεῖ ἓνα ἀντικείμενο εἶναι πρακτικός. (Σ.τ.μ.)

85. W. Benjamin, *Schriften*, ὁ.π., τόμ. 1, σ. 421. Τό «γαλάζιο λουλούδι», σύμφωνα μέ τόν Novalis, ἦταν τό σύμβολο τῶν ρομαντικῶν, προπάντων τῆς λαχτάρας. Κάτι ἀπό αὐτό δείχνει ἡ ὀνομασία τοῦ λουλουδιοῦ «μή μέ λησμόνει». (Σ.τ.μ.)

85α. Kurfürstendamm (λεωφόρος τῶν ἐκλεκτόρων, δηλαδή τῶν ἡγεμόνων καί πριγκίπων πού εἶχαν δικαίωμα ἐκλογῆς τοῦ βασιλιᾶ), κεντρική λεωφόρος τοῦ Βερολίνου. Ἡ συντετμημένη μετονομασία εἶναι Kudamm· τό πρῶτο συνθετικό Ku- προφέρεται ὅπως τό Kuh, δηλαδή ἀγελάδα. (Σ.τ.μ.)

85β. Διόρθωση τῆς τύχης, ἄρση τῆς ἀτυχίας μέ δόλια μέσα, προπάντων στά τυχερά παιγνίδια. (Σ.τ.μ.)

85γ. Tableau économique: οἰκονομικός πίνακας, ἦταν ὁ τίτλος τοῦ κύριου ἔργου τοῦ Fr. Quesnay (1694-1774), ἡγέτη τῶν λεγόμενων φυσιοκρατῶν. Ὁ οἰκονομικός πίνακας ἦταν μιά σχηματική-ἀριθμητική παρουσίαση τῶν βασικῶν ἀρχῶν ἐν εἶδει λογιστικῶν εἰσροῶν-ἐκροῶν. (Σ.τ.μ.)

86. Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, μετάφραση στά γερμανικά τοῦ D. Roser, Μόναχο καί Eßlingen 1960, σ. 5.

86α. Αὐτή τή ρήση διάλεξε ὁ Adorno ὡς ἔμβλημα στό πρῶτο μέρος τῶν *Minima Moralia*. (Ἑλληνική μετάφραση, Ἀλεξάνδρεια, σ. 83). (Σ.τ.μ.)

86β. Il faut continuer: πρέπει νά συνεχίσουμε: ὡς βῆμα σημειωτόν εἶναι

μιά γνωστή χειρονομία στα δράματα του Beckett (*Γκοντό, Τέλος του παιγνιδιού*), ως λεκτικό σχήμα περιλαμβάνεται στην τελευταία πρόταση του «μυθιστορήματος» του *L'Innommable* (Ο άκατονόμαστος). Βλ. και πιο πάνω «Η πρόοδος της τέχνης» σ. 350 κ.έ. (Σ.τ.μ.)

87. Βλ. Karl Marx και Friedrich Engels, *Werke*, τόμ. 26, 1ο μέρος, Βερολίνο 1965, σ. 377 (Marx, *Theorien über den Mehrwert*, 1ο μέρος, Beilagen).

87α. Αναφέρεται στη θέση του Freud (και τή μετεξέλιξή της από τόν K. Abraham κ.ά.) ότι ή καθήλωση στο πρωκτικό στάδιο ανάπτυξης της λίμπιντο δημιουργεί έναν χαρακτήρα που τείνει προς την τάξη, την καθαριότητα, τή σχολαστικότητα, τή φιλαργυρία, τή ισχυρογνωμοσύνη και γενικά τήν κατοχή πραγμάτων, καθώς και διάφορες διαστροφές. (Σ.τ.μ.)

87β. Blut und Boden: αίμα και έδαφος, ή έθνικιστική, προπάντων έθνικοσοσιαλιστική αρχή ότι ή πολιτική σταθερότητα και προκοπή ενός λαού εξαρτώνται από τή φυλετική και έδαφική ένότητα, από τούς δεσμούς αίματος και τόν πατριωτισμό. (Σ.τ.μ.)

87γ. Agitprop, τεχνητή λέξη από τά συντετμημένα συνθετικά *Agitation* (ύποκίνηση) και *Propaganda*: θεατρικές, μουσικές κ.λπ. εκδηλώσεις για τή διάδοση τών ιδεών τών κομμουνιστικών κομμάτων. (Σ.τ.μ.)

87δ. Υπαινίσσεται τούς στίχους 1338-40 από τόν Φάουστ του Goethe, όπου ο Μεφιστοφελής λέει: «Είμαι τό πνεύμα που πάντοτε αρνείται! Και δικαιολογημένα· αφού όλα όσα δημιουργούνται τούς αξίζει νά καταστραφούν». (Σ.τ.μ.)

87ε. Βλ. πιο πάνω, σημ. 9α. (Σ.τ.μ.)

88. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la litteratur?* (γερμανική μετάφραση του H.G. Brenner, Άμβουργο 1958, σ. 20).

89. Βλ. *Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal*, επιμ. R. Boehringer, β' έκδοση, Μόναχο και Ντύσελτορφ 1953, σ. 42.

89α. Τά στοιχεία που άπωθοῦνται προς τό άσυνείδητο δέν καταστρέφονται ποτέ, αλλά τείνουν συνεχώς νά επιστρέψουν στη συνείδηση. Τό καταφέρνουν μέ έμμεσους τρόπους, μέ συμβιβασμούς ανάμεσα στίς άπωθιμένες και τίς άπωθοῦσες παραστάσεις (σκέψεις, εικόνες, αναμνήσεις) και έτσι επιστρέφουν παραμορφωμένες. Μέ τόν όρο μετουσίωση ο Freud προσπαθεί νά εξηγήσει ανθρώπινες πράξεις και δραστηριότητες φαινομενικά άσχετες προς τή σεξουαλικότητα αποδίδοντας σέ αυτές σεξουαλικά έλατήρια. Μετουσιωμένα είναι μία όρμή που παροδηγείται προς μή σεξουαλικούς στόχους, κυρίως προς τίς πολιτιστικά «άνώτερες» δραστηριότητες στη σφαίρα της τέχνης και του πνεύματος. (Σ.τ.μ.)

89β. Υπαινίσσεται τό γνωστό μοτίβο από τόν Ζαρατούστρα του Nietzsche, τήν κυκλική κίνηση της ιστορίας, τήν περιοδική επάνοδο του πάντοτε ίδιου. (Σ.τ.μ.)

90. Βλ. Hölderlin, *δ.π.*, τόμ. 2, σ. 230 («Einst habe ich die Muse gefragt» [Κάποτε ρώτησα τή μούσα]).

90α. Μέ τούς δρους άπειροκαλία, άπειρόκαλος άποδίδουμε τά συχνά έμφανιζόμενα Banausie, Banause, πού έχουν τήν άρχαιοελληνική σημασία: βαναυσία, ή ζωή και οί συνήθειες του βάνανου, δηλαδή του χειρώνακτα, προπάντων του σιδηρουργού (βαῦνος: κλίβανος· αὔω: ξηραίνω, περικαίω, βάζω φωτιά). Οί έκφράσεις «βάνανυσον πλῆθος», «βάνανυσος τέχνη», «βάνανυσος βίος» καθρεφτίζουν τήν αντίληψη τῶν τότε «πεπαιδευμένων» γιά τούς «άπαιδευτους» χειρώνακτες ή άποχειροβίωτους, πού υποτίθεται ότι δέν είχαν «πεῖραν του καλοῦ», ότι ήταν άκαλαίσθητοι. (Σ.τ.μ.)

90β. P. Beaumarchais (1732-1799), Γάλλος δραματικός συγγραφέας, γνωστός κυρίως από τίς κωμωδίες του *Ο κουρέας τῆς Σεβίλλης* και *Οί γάμοι του Φίγκαρο*, γνώρισαν άκόμη μεγαλύτερη έπιτυχία ως κωμικές όπερες του Rossini και του Mozart αντίστοιχα. (Σ.τ.μ.)

90γ. Ένα από τά κυριότερα ύφολογικά μέσα του λεγόμενου έπικού θεάτρου του Brecht, πού δέν άποβλέπει στό άμεσο βίωμα, δηλαδή τή συναισθηματική συμμετοχή του θεατή στή δράση, αλλά στήν άφύπνιση του διανοητικού ένδιαφέροντος· τό γνώριμο και συνηθισμένο παρουσιάζεται ως κάτι καινοφανές πού ξενίζει και τραβάει τήν προσοχή, και έτσι ο θεατής-άκροατής δέν πρέπει νά συγκινηθεί, αλλά καλείται νά τό ξανασκεφθεί κριτικά και νά λάβει θέση. Μέσα άποστασιοποίησης από τόν κλασσικό τύπο του δράματος ήταν κυρίως τά παρεμβαλλόμενα σχόλια, τραγούδια, χορωδιακά και τό άφηγηματικό σκηνικό (ταινίες μέ κείμενο). (Σ.τ.μ.)

90δ. Τό χωνί τῆς Νυρεμβέργης είναι ένας τρόπος διδασκαλίας γιά ανθρώπους μέ μαθησιακές δυσκολίες, οί όποιοι όμως δέν χρειάζεται νά καταβάλλουν προσπάθειες, άφου ή ύλη μπαίνει στό μυαλό τους μέ ένα χωνί, δηλαδή μηχανικά. «Πολιτικό χωνί, ή γερμανική ποίηση... μεταγγιζόμενη σέ έξι ώρες» ήταν ο τίτλος ενός βιβλίου του G. Th. Harsdörffer (1607-1658), πού έκδόθηκε στή Νυρεμβέργη (1647-53) και από τόν έπόμενο αιώνα άρχισε νά γίνεται άντικείμενο χλευασμού. Παραταῦτα έπιζει και σήμερα στίς φαντασιώσεις τῶν μαθητῶν μαζί μέ άνάλογα μοτίβα, πού χρησιμοποιοῦνται προπάντων από τήν προβολή «μεθόδων» και γενικά τή διαφήμιση. (Σ.τ.μ.)

91. Stefan George, *Werke*, *δ.π.*, τόμ. 1, σ. 14 («Neuländische Liebesmahle II»).

92. *Ό.π.*, σ. 50 («O mütter meiner mütter und Erlauchte»).

92α. Στο *Ίδεολογία και οὐτοπία* ο Mannheim υποστηρίζει ότι κάθε συνείδηση, όχι μόνον ή ψευδής, αλλά και ή άληθής, δηλαδή ή «γνώση», έχει τίς κοινωνικές της προϋποθέσεις, κάθε αντίληψη ή ιδέα σιναρτάται μέ ένα όρισμένο κοινωνικό είναι (βάση και έποικοδόμημα). Κατ' αυτά λοιπόν

δλα είναι ιδεολογία, ἐνῶ ὁ Marx διακρίνει τὴν ιδεολογία, τὴν ψευδῇ συνείδηση γιὰ τὴ δικαιολόγησι τῆς κυριαρχίας καὶ γενικά τῶν μερικῶν συμφερόντων, ἀπὸ μιὰ δεσμευτικὴ γνώση, μιὰ ὀρθὴ συνείδηση. (Σ.τ.μ.)

92β. Antikulturbund, ἀντιπολιτιστικὴ ὁμοσπονδία· ἡ φανταστικὴ ὀργάνωση παραπέμπει στὴν πραγματικὴ πολιτιστικὴ ὁμοσπονδία (Kulturbund), πού εἶχε ἰδρυθεῖ τὸ 1945 στὴ μεταπολεμικὴ Γερμανία μέ σοβιετικὴ-ἀνατολικογερμανικὴ πρωτοβουλία· στὴ Δυτικὴ Γερμανία ἀπαγορεύθηκε τὸ 1949 ὡς ἀντισυνταγματικὴ (φιλοκομμουνιστικὴ), στὴν Ἀνατολικὴ Γερμανία μετονομάσθηκε τὸ 1958 σὲ Γερμανικὴ Πολιτιστικὴ Ὅμοσπονδία. (Σ.τ.μ.)

93. Βλ. W. Benjamin, *Schriften*, ὁ.π., τόμ. 1, σ. 395 κ.έ.

93α. Tuis, εἰρωνικά: οἱ διανοούμενοι, ἀπὸ τὴν προτελευταία συλλαβὴ τῆς ἀντίστοιχης λέξης *intellektuell*. Ἔτσι ἀποκαλεῖ ὁ Brecht τοὺς πνευματικούς συμβούλους τοῦ αὐτοκράτορα τῆς Κίνας, τοὺς ὁποίους γελοιοποιεῖ στὴν παραβολὴ πού ἀποτελεῖ τὸ πλαίσιο τοῦ θεατρικοῦ τοῦ ἔργου *Turandot oder der Kongreß der Weißwäscher*. (Σ.τ.μ.)

93β. Ἡ ἀπουσία ἐπαρχῶν βιογραφικῶν στοιχείων καθὼς καὶ χειρογράφων ἔδωσε ἀφορμὴ γιὰ διάφορες εἰκασίες, μιὰ ἀπὸ τίς ὁποῖες εἶναι ὅτι ὁ σύγχρονός του Fr. Bacon εἶναι ὁ πραγματικὸς συγγραφέας τῶν ἔργων τοῦ Shakespeare, ἐνὸς ἀμόρφωτου ἡθοποιοῦ, ἀπὸ τὸν ὁποῖο ὁ Bacon δανείσθηκε ἀπλῶς τὸ ὄνομα ὡς ψευδώνυμό του. Στὰ μέσα τοῦ 19ου αἰῶνα ὑπῆρξαν δύο στρατόπεδα, τῶν σαιξπηρικῶν καὶ τῶν βακωνικῶν· οἱ δεῦτεροι μάλιστα εἶχαν σύλλογο καὶ ἐξέδιδαν τὸ περιοδικό «Baconiana». (Σ.τ.μ.)

93γ. *Theatrum mundi*: θέατρο τοῦ κόσμου, παγκόσμιο θέατρο· συνήθης τίτλος συγγραμμάτων παγκόσμιας ἱστορίας κατὰ τὸν 17ο καὶ 18ο αἰῶνα. (Σ.τ.μ.)

93δ. B.E. Μεγερχόλντ, Ρῶσος ἡθοποιός καὶ σκηνοθέτης γερμανικῆς καταγωγῆς (K.Th. Meyerhold). Τὸ 1938 οἱ ἀρχές ἔκλεισαν τὸ θέατρό του στὴ Μόσχα λόγω πειραματισμῶν μέ τὸν «φορμαλισμό», τὸ 1939 τὸν συνέλαβαν καὶ πιστεῦεται ὅτι τὸ 1940 δολοφονήθηκε. (Σ.τ.μ.)

93ε. Ἡ μετεξέλιξη τοῦ ἱστορικοῦ ὕλισμοῦ στὴ Σοβιετικὴ Ἑνωση. (Σ.τ.μ.)

93ζ. Ἐννοεῖ προφανῶς τὴν οὐσία ὡς τὸ τί ἦν εἶναι. (Σ.τ.μ.)

94. Βλ. W. Benjamin, *Schriften*, ὁ.π., τόμ. 1, σ. 366 κ.έ.

94α. Βλ. ἐνότητα «Αἰνιγματικὸς χαρακτήρας, περιεχόμενο ἀλήθειας, μεταφυσικὴ», παράγραφος «Φράγμα» σ. 216-217. (Σ.τ.μ.)

94β. Θέτω κάτι σημαίνει: ὑποστηρίζω, ἰσχυρίζομαι, προϋποθέτω, δέχομαι κάτι ὡς ὑπαρκτό, ἰσχυρόν, ἀληθινόν, πραγματικό, ἐπειδὴ εἶναι λογικὰ ἀναγκαῖο. Ἡ ἀκραῖα ἰδεαλιστικὴ ἰδέα ὅτι τὸ ἐγὼ θέτει, ὀρίζει τὸν ἑαυτό του ὡς ὑποκείμενο καθὼς καὶ τὰ ἀντικείμενά του ἀνήκει στὸν Fichte, γιὰ τὸν ὁποῖο ὑπαρκτό εἶναι μόνον ὅ,τι ὑπάρχει στὴ συνείδηση, καὶ ἀντίστροφα. Αὕτῃ ἡ ὕβρις τοῦ ὑποκειμένου δέν εἶναι ξένη πρὸς τὸν ἰδεαλισμό. (Σ.τ.μ.)

94γ. J.E. Schikaneder (1751-1812), μουσικός, τραγουδιστής, σκηνοθέ-

της, δραματογράφος, γνωστός κυρίως από τό λιμπρέτο του για τόν *Μαγικό αὐλό* τοῦ Mozart. Ὁ J.J. Bachofen (1815-1887), νομικός, ἐρμηνευτής τῆς ἀρχαίας μυθολογίας, εἶναι ὁ θεωρητικός τῆς μητριαρχίας. (Σ.τ.μ.)

95. Βλ. W. Benjamin, *Schriften*, ὁ.π., τόμ. 1, σ. 375 κ.έ.

96. Βλ. W. Benjamin, *Schriften*, ὁ.π., τόμ. 1, σ. 372 κ.έ.

96α. Ἀπό τόν Φάουστ τοῦ Goethe, στίχ. 784, πρὸς τό τέλος τῆς πρώτης σκηνῆς. Ὅπως παρατηροῦν οἱ εἰδικοί, τά δάκρυα στόν Goethe συνήθως συμβολίζουν τό ξεπέραςμα μιᾶς κρίσης καί τήν ἀρχή τῆς ἀνάρρωσης. (Σ.τ.μ.)

96β. Βλ. πιο πάνω, σημ. 39α. (Σ.τ.μ.)

97. Βλ. W. Benjamin, *Schriften*, ὁ.π., τόμ. 1, σ. 549: «Τό παράδοξο σέ ὅ,τι δικαίως μπορεῖ νά ἀποκληθεῖ ὠραῖο εἶναι ὅτι ἐμφανίζεται».

98. Βλ. Erik Holm, *Felskunst im südlichen Afrika*, στό *Kunst der Welt. Die Steinzeit*, Baden-Baden 1960, σ. 197 κ.έ.

99. Walther F.E. Resch, *Gedanken zur stilistischen Gliederung der Tierdarstellungen in der nordafrikanischen Felsbildkunst*, στό *Paideuma, Mitteilungen zur Kulturkunde*, τόμ. XI, 1965.

100. Holm, ὁ.π., σ. 198.

101. Βλ. Felix Speiser, *Ethnographische Materialien aus den Neuen Hebriden und der Banks-Inseln*, Βερολίνο 1923.

102. Fritz Krause, *Maske und Ahnenfigur. Das Motiv der Hülle und das Prinzip der Form*, στό *Kulturanthropologie*, ἐπιμ. W.E. Mühlmann καί E.W. Müller, Κολωνία καί Βερολίνο 1966, σ. 228.

103. Speiser, ὁ.π., σ. 390.

104. Βλ. Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, ἐπιμ. K. Schlechta, τόμ. 3, Μόναχο 1956, σ. 481: «Μιά ἀντιμεταφυσική θεώρηση τοῦ κόσμου – ναι, ἀλλά μιά καλλιτεχνική».

105. Ὁλόκληρο τό βιβλίο *Versuch über Wagner* (ὁ.π.) ἤθελε ἀπλῶς νά συσχετίσει τήν κριτική τοῦ περιεχομένου ἀλήθειας μέ τά τεχνολογικά δεδομένα καί τήν ἐλλιπῆ συνοχή τους.

106. Τό *Versuch über Wagner* προσπάθησε νά ἐπιτύχει τή διαμεσολάβηση τοῦ μετααισθητικοῦ καί τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἐπιπέδου στό ἔργο ἑνός σημαντικοῦ καλλιτέχνη. Σέ ἀρκετά σημεία ὁ προσανατολισμός του ἦταν ἀκόμη σέ ὑπερβολικό βαθμό ψυχολογικός, μέ σημεῖο ἀναφορᾶς τόν καλλιτέχνη, ἀλλά ὅπωςδήποτε μέ τήν πρόθεση νά ἀναπτύξει μιά θεματική αἰσθητική πού θά ἀναδεικνύει τίς αὐτόνομες, προπάντων τίς μορφολογικές κατηγορίες τῆς τέχνης τόσο κοινωνικά ὅσο καί ἀπό τήν ἄποψη τοῦ περιεχομένου. Τό βιβλίο ἐνδιαφέρεται γιά τίς ἀντικειμενικές διαμεσολαβήσεις πού συγκροτοῦν τό περιεχόμενο ἀλήθειας τοῦ ἔργου, ὄχι γιά τή γένεσή του ἢ γιά ἀναλογίες καί συγκρίσεις. Ὁ σκοπός του ἦταν φιλοσοφικός-αισθητικός, δέν ἐντασσόταν στήν κοινωνιολογία τῆς γνώσης. Ἐκεῖνο πού ἐνο-

χλοῦσε τό γοῦστο τοῦ Nietzsche σέ σχέση μέ τό ἔργο τοῦ Wagner, ἡ κραυγαλέα ἐπίδειξη, τό στομφῶδες πάθος, τό καταφατικό καί παραπειστικό στοιχείο, πού φθάνουν μέχρι τὰ ἔνζυμα τῆς τεχνικῆς τῶν συνθέσεών του, εἶναι ἓνα καί τό αὐτό μέ τήν κοινωνική ἰδεολογία πού διακηρύσσουν τὰ κείμενά του. Αὕτῃ τήν κατάσταση πραγμάτων τήν ἀποδίδει ἀκριβῶς ἡ ρήση τοῦ Sartre ὅτι ἀπό τή σκοπιά τοῦ ἀντισημιτισμοῦ δέν θά μπορούσε νά γραφεῖ κανένα καλό μυθιστόρημα (βλ. Jean-Paul Sartre, ὁ.π., σ. 41).

106α. *Reductio ad hominem*: ἀναγωγή κατ' ἄνθρωπον, μιὰ ἐπιχειρηματολογία πού δέν στηρίζεται σέ ἀντικειμενικούς ἀποδεικτικούς λόγους, ἀλλά περιορίζεται στήν ὑποκειμενική πειστικότητα, εἶναι κομμένη καί ραμμένη στά μέτρα τοῦ ἐκάστοτε ἀνθρώπου. (Σ.τ.μ.)

106β. Τό κείμενο μέσα στίς ἀγκύλες ἔχει διαγραφεῖ στό χειρόγραφο καί ἡ πρόταση ἔμεινε ἡμιτελής. (Σ. τοῦ ἐπιμελητῆ τοῦ πρωτοτύπου)

107. Katesa Schlosser, *Der Signalismus in der Kunst der Naturvölker. Biologisch-psychologische Gesetzmäßigkeiten in den Abweichungen von der Norm des Vorbildes*, Κίελο 1952, σ. 14.

107α. Βλ. πύ πάνω, σημ. 16ι. (Σ.τ.μ.)

107β. Ἡ ρήση εἶναι τοῦ Hegel. Ἡ γλαῦκα, προπάντων τῆς Ἀθηνᾶς, συμβολίζει, ὅπως εἶναι γνωστό, τή σοφία καί κατά προέκταση τή φιλοσοφία, πού μέ τόν Πλάτωνα καί κυρίως τόν Ἀριστοτέλη ἀναπτύχθηκε καί ὠρίμασε ὄχι τόσο ὑπό τό φῶς τοῦ χρυσοῦ αἰῶνα, τή μέρα, ἀλλά μάλλον τό βράδυ, ὅταν ἡ Ἀθήνα εἶχε ἀρχίσει νά παρακμάζει ὡς πολιτική δύναμη. (Σ.τ.μ.)

108. Eduard Mörike, ὁ.π., σ. 703. [Ἡ μετάφραση εἶναι πεζή, δέν ἀκολουθεῖ οὔτε τό μέτρο οὔτε τήν ὁμοιοκαταληξία. (Σ.τ.μ.)]

109. Βλ. Paul Valéry, *Œuvres*, τόμ. 2, σ. 565 κ.έ.

109α. Βλ. πύ πάνω, σημ. 93α. (Σ.τ.μ.)

110. Βλ. W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, ὁ.π., σ. 38 κ.έ.

110α. Hedwig Courth-Mahler (1867-1950), ἐμπορικότατη Γερμανίδα συγγραφέας: περισσότερα ἀπό 200 μυθιστορήματα καί πάνω ἀπό 30 ἑκατομμύρια ἀντίτυπα. (Σ.τ.μ.)

110β. Βλ. πύ πάνω, σημ. 86α καί τό σχετικό χωρίο στό κείμενο. (Σ.τ.μ.)

111. Βλ. Th. W. Adorno, *Individuum und Organisation. Einleitungsvortrag zum Darmstädter Gespräch* 1953, στό *Individuum und Organisation*, ἐπιμ. F. Neumark, Ντάρμστατ 1954, σ. 21 κ.έ.

111α. *Abgesang*, τό τρίτο καί τελευταῖο μέρος μιᾶς στροφῆς στά τραγούδια τῶν Γερμανῶν τρουβαδούρων (*Minnesänger*) μεταξύ τοῦ 12ου καί τοῦ 14ου αἰῶνα καί τῶν λεγόμενων ἀρχιτραγουδιστῶν (*Meistersinger*) τῶν δύο ἐπόμενων αἰῶνων.

112. Arnold Gehlen, *Über einige Kategorien des entlasteten, zumal des*

ästhetischen Verhaltens, στο *Studien zur Anthropologie und Soziologie*, Neu-wied και Βερολίνο 1963, σ. 70.

113. *Ό.π.*, σ. 69.

113α. Νοηματικός πυρήνας αυτής της ρήσης του Wagner είναι η καντιανή έννοια της αυτονομίας του ατόμου, που αναλαμβάνει την ευθύνη για τις πράξεις του και προσπαθεί να ανταποκριθεί κάθε φορά στις απαιτήσεις του αντικειμένου, του πράγματος, χωρίς να λαμβάνει τίποτε άλλο υπόψη. Προπάντων ο καλλιτέχνης, ο στοχαστής κ.λπ. δεν παράγουν για να πουλήσουν ή για να αρέσουν ή για να αγαπηθούν, αλλά κινούμενοι από ενδιαφέρον για το πράγμα και από προσωπική ευθύνη. Ο ισχυρισμός του Wagner ότι αυτή η στάση προσιδιάζει στους Γερμανούς (σε αντίθεση προς τους Άγγλοσάξονες και τους Γάλλους) έκανε τη ρήση προσφιλή, ένα σύνθημα του συλλογικού ναρκισσισμού. Ο Adorno αναφέρεται διεξοδικά σε αυτή στο δοκίμιό του «Auf die Frage: Was ist deutsch» [Απάντηση στο έρώτημα: τί είναι γερμανικό], βλ. του ίδιου, *Stichworte. Kritische Modelle* 2, Suhrkamp 1969, σ. 102 κ.έ.

114. Βλ. W. Benjamin, *Schriften*, *ό.π.*, τόμ. 1, σ. 372 κ.έ. και σ. 461 κ.έ.· βλ. ακόμη του ίδιου, *Angelus Novus*, *ό.π.*, σ. 239 κ.έ.

114α. Βλ. πιο πάνω, σημ. 7β. (Σ.τ.μ.)

114β. Ο Θέσπις ο τραγικός, θεμελιωτής της δραματικής ποίησης, ανέβασε τό 534 π.Χ. την πρώτη τραγωδία. Η πρόχειρη, ίσως φορητή σκηνή, με την οποία ο Θέσπις συμμετείχε στα Διονύσια, καθώς και μιά τροχοφόρος λέμβος (carrus navalis) με τό ξόανο του Διονύσου οδήγησαν τόν Όράτιο στην πλάνη ότι η «ἄμαξα του Θέσπιδος» ήταν ή περιφερόμενη σκηνή πάνω στην οποία ταξίδευε ο Θέσπις «μεταφέροντας τά ποιήματά του πάνω στην ἄμαξα» (*Ποιητική τέχνη*, 276). (Σ.τ.μ.)

114γ. Η πουλημένη μνηστή είναι μία από τις πρώτες όπερες του Smetana. (Σ.τ.μ.)

115. Βλ. τό σχετικό παράθεμα στή σημ. 39 (Σ. του επιμελητή της γερμανικής έκδοσης).

116. Βλ. Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, στο *Œuvres complètes*, *ό.π.*, σ. 1153 κ.έ.

117. Johan Huizinga, *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, μτφρ. H. Nachob, Reinbek 1969, σ. 51.

118. *Ό.π.*, σ. 127.

119. *Ό.π.*, σ. 140.

120. *Ό.π.*, σ. 29.

121. *Ό.π.*, σ. 30.

122. Βλ. Thomas Mann, *Altes und Neues. Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten*, Φραγκφούρτη 1953, σ. 556 κ.έ.

123. Johan Huizinga, *ό.π.*, σ. 31.

123α. Είναι προφανές ότι ολόκληρη ή παράγραφος αναφέρεται σέ μία τάση που άρχισε νά επικρατεί μέσα στό φοιτητικό κίνημα τής γενιάς του 1968. (Σ.τ.μ.)

123β. Πρέπει νά συνεχίσουμε· βλ. πιο πάνω, σημ. 86β. (Σ.τ.μ.)

124. Βλ. W. Benjamin, *Schriften*, δ.π., τόμ. 1, σ. 366 κ.έ.

124α. Βλ. πιο πάνω, ένότητα Κατάσταση, παράγραφος «Ο Κανόνας τών απαγορεύσεων», σ. 69. (Σ.τ.μ.)

125. Βλ. Th. W. Adorno, *Negative Dialektik* (Άρνητική διαλεκτική), δ.π., σ. 159 κ.έ. [Όπως δηλώνει καί ό τίτλος του βιβλίου, ή διαλεκτική δέν αποσκοπεί στην ανάπτυξη μιās θέσης υπό την έννοια τής σύνθεσης που, σύμφωνα μέ ένα προσφιές πάγιο σχήμα, προκύπτει από τό σχήμα θέση-άντίθεση-σύνθεση, δηλαδή από την άρνηση τής άρνησης. Ό Adorno απαλλάσσει τή διαλεκτική από μιá τέτοια θετική αντίληψη, που είναι πάντοτε κατάφαση μιās ασυμφιλίωτης, αντιφατικής κατάστασης πραγμάτων, καί αναθέτει στή διαλεκτική τόν ρόλο τής άρνησης, τής κριτικής του κρατούντος, χωρίς νά έρωτοτροπεί μέ «έποικοδομητικές», «θετικές» ή συγκεκριμένες «προτάσεις» γιά τή «βελτίωση» τής ύφιστάμενης κοινωνίας. (Σ.τ.μ.)].

126. Γιά τήν κριτική σύνοψη τών σχετικών θεμάτων του κεφαλαίου ό συγγραφέας επιθυμεί νά έκφράσει ιδιαίτερες εύχαριστίες στή δεσποινίδα Renate Wieland, συνεργάτιδα του Φιλοσοφικού Σεμιναρίου του Πανεπιστημίου Φραγκφούρτης.

127. Benedetto Croce, *Aesthetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft*, μτφρ. H. Feist καί R. Peters, Tübingen 1930, σ. 140.

128. Βλ. Melville J. Herskovits, *Man and His Work*, Νέα Υόρκη 1948.

129. Βλ. Paul Valéry, *Œuvres*, τόμ. 2, δ.π., σ. 681.

130. Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, β' έκδοση, Μόναχο 1967, σ. 1.

131. Ό.π., σ. 3.

132. Ό.π., σ. 5.

133. Ό.π., σ. 8.

134. Βλ. Erik Holm, *Felskunst im südlichen Afrika*, δ.π., σ. 196.

135. Arnold Hauser, δ.π., σ. 4.

136. Βλ. Walther F.E. Resch, δ.π., σ. 108 κ.έ.

137. Βλ. Konrad Lorenz, Die angeborenen Formen möglicher Erfahrung, στο *Zeitschrift für Tierpsychologie*, τόμ. 5, σ. 258· βλ. επίσης Arnold Gehlen, δ.π., σ. 69 κ.έ.

138. Βλ. Fritz Krause, δ.π., σ. 231.

139. Heinz Werner, *Einführung in die Entwicklungspsychologie*, Λειψία 1926, σ. 269.

140. Βλ. Fritz Krause, δ.π., σ. 223 κ.έ.

141. Ό.π., σ. 224.

141α. Μία από τις πολλές διατυπώσεις του νεαρού Marx με τις οποίες ή «ἐξανθρωπισμένη φύση» ταυτίζεται με τόν «φυσικοποιημένο ἄνθρωπο», ὁ ὁλοκληρωμένος ἄνθρωπισμός με τόν ὁλοκληρωμένο «νατουραλισμό». (Σ.τ.μ.)

142. Ivo Frenzel [λῆμμα] Αἰσθητική, στο *Philosophie*, ἐπιμ. A. Diener καί I. Frenzel, Φραγκφούρτη 1958 (Das Fischer Lexikon, τόμ. II), σ. 35.

143. Βλ. W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, ὁ.π., σ. 26 κ.έ.

144. Βλ. Th. W. Adorno, *Prismen*, ὁ.π., σ. 304 [σ. 250 τῆς εὐρύτερα διαδεδομένης ἔκδοσης dtv, Μόναχο 1963. (Σ.τ.μ.)].

145. Βλ. Hegel, ὁ.π., 1ο μέρος, σ. 43 καί ἀλλαχοῦ.

145α. Ἡ *a posteriori* (ἐκ τῶν ὑστέρων) διαπίστωση στηρίζεται στήν ἐμπειρία, ἐνῶ ἡ *a priori* (ἐκ τῶν προτέρων) κρίση στηρίζεται στόν Λόγο, εἶναι μιά γνώση ἀνεξάρτητη ἀπό τήν ἐμπειρία, ἐννοιολογική καί ἀπόλυτης ἰσχύος. (Σ.τ.μ.)

145β. Προ-κριτική (*vorkritisch*) εἶναι κάθε φιλοσοφία πρὶν ἀπό τήν *Κριτική τοῦ καθαροῦ Λόγου*, δηλαδή προτοῦ ἐξετασθοῦν συστηματικά ἡ δυνατότητα, ἡ νομοτέλεια, ἡ προέλευση, ἡ ἰσχύς καί τά ὅρια τῆς ἀνθρώπινης γνώσης, ἐνῶ ἡ κριτική φιλοσοφία τοῦ Kant δέν ἀνεχόταν δογματικές κρίσεις. (Σ.τ.μ.)

146. Ἄν παραβλέψουμε τή διδασκαλία περί εὐαρέσκειας, πού πηγάζει ἀπό τόν τυπικό ὑποκειμενισμό τῆς καντιανῆς αἰσθητικῆς, τά ἱστορικά ὅρια τῆς αἰσθητικῆς του εἶναι περισσότερο ὁρατά στή θέση του ὅτι τό ὑπέροχο προσιδιάζει μόνο στή φύση, ὄχι στήν τέχνη. Ἡ τέχνη τῆς ἐποχῆς του, τήν ὁποία σημάδεψε φιλοσοφικά, χαρακτηρίζεται ἀπό τό γεγονός ὅτι, χωρίς νά νοιάζεται γι' αὐτόν καί ἴσως χωρίς νά γνωρίζει ἀκριβῶς τήν ἐτυμολογία του, υἱοθέτησε τό ἰδανικό τοῦ ὑπέροχου, προπάντων ὁ Beethoven, τόν ὁποῖο δέν ἀναφέρει ἄλλωστε οὔτε ὁ Hegel. Αὐτά τά ὅρια τῆς αἰσθητικῆς του ἦταν ταυτόχρονα μιά διαχωριστική γραμμή ἐναντι τοῦ παρελθόντος καί καθρέφτιζαν τό πνεῦμα μιᾶς ἐποχῆς πού περιφρονοῦσε, ὡς πρόσφατο παρελθόν, τό μπαρόκ καί ὅ,τι ἀπό τήν Ἀναγέννηση ἔτεινε πρὸς αὐτό. Βαθιά παράδοξο εἶναι ὅτι ὁ Kant πουθενά ἄλλοῦ δέν πλησιάζει τόσο πολύ τόν νεαρό Goethe καί τήν ἐπαναστατική ἀστική τέχνη ὅσο μέ τήν περιγραφή τοῦ ὑπέροχου· οἱ σύγχρονοί του ποιητές αἰσθάνονται τή φύση ὅπως καί ὁ Kant καί, ἐκφράζοντας τήν αἴσθηση τοῦ ὑπέροχου, τῆς ἔδωσαν μᾶλλον καλλιτεχνικό παρά ἠθικό χαρακτήρα. «Τολμηρά, προεξέχοντα καί θαρρεῖς ἀπειλητικά βράχια, στοιβαγμένα σύννεφα στόν οὐρανό, πού περνοῦν σκορπώντας βροντές καί ἀστραπές, ἡφαίστεια μέ ὅλη τήν καταστρεπτική τους ἐνέργεια, τυφῶνες πού ἀφήνουν πίσω τους χαλάσματα, ὁ ἀπέραντος ὠκεανός πού ἐξανίσταται, ἕνας ψηλός καί

ταρράκτης ενός μεγάλου ποταμού και άλλα παρόμοια κάνουν την ικανότητά μας να αντισταθούμε να μοιάζει με μιά ασήμαντη λεπτομέρεια μπροστά στη δική τους δύναμη. Ἀλλά όσο πιο φοβερή είναι ἡ θεά τους, τόσο πιο ἑλκυστική είναι γιὰ μᾶς, ἀρκεῖ μόνο νὰ βρισκόμαστε σέ ἀσφάλεια· καὶ μᾶς ἀρέσει νὰ ἀποκαλοῦμε αὐτὰ τὰ πράγματα ὑπέροχα, ἐπειδὴ αὐξάνουν τὴν ψυχική μας δύναμη πάνω ἀπὸ τὸ συνηθισμένο μέτρο της καὶ μᾶς κάνουν νὰ ἀνακαλύψουμε μέσα μας μιά ικανότητα ἀντίστασης ἐντελῶς διαφορετικοῦ εἶδους, ἀπὸ τὴν ὁποία ἀντλοῦμε τὸ θάρρος νὰ ἀναμετρηθοῦμε μέ τὴ φαινομενική παντοδυναμία τῆς φύσης». (Kant, δ.π., σ. 124 [Κριτική τῆς κριτικῆς ικανότητος, § 28]).

147. «Τὸ ὑπέροχο ὁμῶς μποροῦμε νὰ τὸ βροῦμε καὶ σέ ἓνα ἄμορφο ἀντικείμενο, ἐφόσον τὸ φανταζόμαστε ἢ μᾶς δίνει τὴν ἀφορμὴ νὰ τὸ φαντασθοῦμε ἀπεριόριστο καὶ παραταῦτα νὰ τὸ νοήσουμε ὡς ὁλότητα». (Ὁ.π., σ. 104 [Κριτική τῆς κριτικῆς ικανότητος, § 23]).

148. Βλ. Donald Brinkmann, *Natur und Kunst. Zur Phänomenologie des ästhetischen Gegenstandes*, Ζυρίχη καὶ Λειψία 1938, ἀπανταχοῦ.

148α. Ἐννοεῖ τὴν *Ästhetik des reinen Gefühls* (Αἰσθητική τοῦ καθαροῦ συναισθήματος) τοῦ Hermann Cohen (1912). (Σ.τ.μ.)

149. Βλ. Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, ἐπιμ. W. von Löhneysen, τόμ. 2. *Die Welt als Wille und Vorstellung II* (Ὁ κόσμος ὡς βούληση καὶ παράσταση), Ντάρμστατ 1961, σ. 521 κ.έ.

149α. Ἡ ἀεροπροοπτική (Luftperspektive, aerial perspective, perspective aérienne) λαμβάνει ὑπόψη τὴν ἀλλαγὴ τῶν χρωμάτων μέ τὴν αὐξηση τῆς ἀπόστασης.

150. Βλ. Hanns Gutman, *Literaten haben die Oper erfunden*, στό *Anbruch* 11 (1929), σ. 256 κ.έ.

150α. Ἐννοεῖ τὸ *Καλοσυγκερασμένο κλειδοκύμβαλο*. (Σ.τ.μ.)

150β. Βλ. πιο πάνω, σημ. 50α. (Σ.τ.μ.)

150γ. Nil admirari: μὴδὲν θαυμάζειν, νὰ μὴν ἀπορῶ γιὰ τίποτε. Ἡ ρήση ἀποδίδεται στὸν Πυθαγόρα ἀπὸ τὸν Πλούταρχο, τὸν Κικέρωνα καὶ τὸν Ὁράτιο ὡς ἀπάντηση στό ἐρώτημα σχετικά μέ τὸν στόχο τῶν μελετῶν του. (Σ.τ.μ.)

150δ. Βλ. πιο πάνω, κεφ. «Φαινομενικότητα καὶ ἑκφραση», παρ. «Ἑκφραση καὶ μίμηση». (Σ.τ.μ.)

151. Βλ. Th. W. Adorno, *Noten zur Literatur III*, β' ἑκδοση, Φραγκφούρτη 1966, σ. 161.

152. Βλ. Pierre Boulez, *Nécessité d'une orientation esthétique*, στό *Zeugnisse. Theodor W. Adorno zum sechzigsten Geburtstag*, ἐπιμ. Max Horkheimer, Φραγκφούρτη 1963, σ. 334 κ.έ.

152α. Ὁ Schönberg ἔγραψε τὴν *Harmonielehre* τὸ 1911, ἀφοῦ εἶχε ἤδη ἐγκαταλείψει τὴν τονικότητα. (Σ.τ.μ.)

153. Βλ. Johann Gottlieb Fichte, *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*, επιμ. F. Medicus, Ντάρμστατ 1962, τόμ. 3, σ. 31 (Erste Einleitung in die Wissenschaftslehre).

154. Βλ. Th. W. Adorno, *Drei Studien zu Hegel*, δ.π., σ. 138 κ.έ. και σ. 155.

155. Βλ. Max Horkheimer και Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, δ.π., σ. 196 κ.έ. (Έλληνική μετάφραση, νήσος, Αθήνα 1996, σ. 306 κ.έ.).

155α. Σχετικά με αυτή την έκφραση του Baudelaire βλ. W. Benjamin, *Σάρλ Μπωντλαίρ. Ένας λυρικός στην άκμή του καπιταλισμού*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1994, προπάντων σ. 157 κ.έ. (Σ.τ.μ.)

156. Βλ. Th. W. Adorno, *Noten zur Literatur I*, στ' έκδοση, Φραγκφούρτη 1968, σ. 73 κ.έ.

157. Βλ. Th. W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, β' έκδοση, Reinbek 1968, σ. 226.

157α. Dada: ἐκεῖ-ἐκεῖ, νά-νά! (Σ.τ.μ.)

157β. Τόδε τι, ἔτσι ἀποκαλοῦσε ὁ Ἀριστοτέλης τό συγκεκριμένο ἀτομικό ὄν, «αὐτό τό εἶναι», τό haec ἢ haecceitas τῶν Σχολαστικῶν («αὐτότητα»), τό μόνο ὑπαρκτό γιά τόν νομιναλισμό. Βλ. ἐπίσης σημ. 57κ. (Σ.τ.μ.)

158. Βλ. Th. W. Adorno, *Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik*, στό *Filosofia dell'arte*, Ρώμη και Μιλάνο 1953 (Archivio di filosofia, επιμ. E. Castelli), σ. 5 κ.έ.

158α. Transzendental: ὑπερβατικός, μέ τήν ἔννοια τοῦ προεμπειρικοῦ, πού ταυτόχρονα καθιστᾷ δυνατή τήν ἐμπειρία· transzendent: ὑπερβατικός, μέ τήν ἔννοια τοῦ μετεμπειρικοῦ, τοῦ ἐπέκεινα τῆς ἐμπειρίας, αὐτοῦ πού δέν μπορεῖ νά γνωσθεῖ ἐμπειρικά. (Σ.τ.μ.)

158β. Φιλοσοφία τοῦ στοχασμοῦ (Reflexionsphilosophie) ἀποκαλεῖ ὁ Hegel κάθε φιλοσοφία πού, διακρίνοντας τό νοεῖν ἀπό τό εἶναι, ἐπιχειρεῖ νά ὁρίσει τά ἀντικείμενα μέσω ὑποκειμενικῆς νοητικῆς ἐργασίας πάνω στήν ἐμπειρία. Σέ ἀντίθεση πρός αὐτή, ἡ φιλοσοφία τῆς ταυτότητας, γιά τήν ὁποία τό νοεῖν και τό εἶναι εἶναι ἕνα και τό αὐτό, θέλει νά κατασκευάσει τήν πραγματικότητα μέσα στήν αὐτοκίνηση τῆς ἴδιας τῆς σκέψης. Ὁ Hegel ὁρίζει τό ἴδιο τό εἶναι ὡς νοεῖν, ὡς σκέψη, και ἀντίστροφα· ψυχή και σῶμα εἶναι ἕνα και τό αὐτό, τό σῶμα εἶναι ἡ ἐξωτερική πλευρά τῆς ψυχῆς. Κάθε εἶναι ἔχει μιά ἐσωτερική πλευρά (εἶναι δι' ἑαυτό) και μιά ἐξωτερική (εἶναι δι' ἄλλα). (Σ.τ.μ.)

158γ. Τό πολυσυζητημένο παράθεμα εἶναι μιά πάγια ἐκφραση πού σημαίνει ὅτι αὐτά τά ἔργα θά ἔχουν τήν ἀναμενόμενη βαρύτητα ὥστε νά γείρει ἡ πλάστιγγα πρός τό ἐπιθυμητό μέρος, ὅτι θά ἐπιδράσουν ἀποφασιστικά στήν κρίση τῶν ἄλλων, καθὼς θά εἶναι ἡ πεμπουσία τῆς σκέψης του. (Σ.τ.μ.)

158δ. Οἱ ὅροι παρατακτικός και ὑποτακτικός προέρχονται ἀπό τό συν-

τακτικό. Ἡ σύνταξη κατά παράταξη (μέ παρατακτικούς συνδέσμους) συνδέει συντακτικά ισοτίμες προτάσεις, ἐνῶ ἡ σύνταξη καθ' ὑπόταξη συνδέει μιά κύρια πρόταση μέ μία ἢ περισσότερες δευτερεύουσες, ἐξαρτώμενες ἀπό τήν κύρια. Βλ. καί σημ. 63γ. (Σ.τ.μ.)

158ε. Σύμφωνα μέ τόν Hegel οἱ ἔννοιες κινουῦνται, ἀναπτύσσονται, αἱρουν τήν ἐνύπαρκτη ἀντίφαση, περνοῦν στό ἀντίθετό τους, μέ τό ὅποιο συνευρίσκονται σέ μιά ἀνώτερη ἔννοια, καί ὁ διανοητής παρατηρεῖ ἀπλῶς τίς αὐτοαναπτυσσόμενες ἔννοιες χωρίς νά παρεμβαίνει παραγωγικά. Μιά τέτοια ἔννοια δέν εἶναι ἀσφαλῶς μόνο μιά ὑποκειμενική παράσταση ἢ ἀντίληψη, κάτι πού τό «θέτει» τό ὑποκείμενο, ἀλλά ἡ οὐσία τοῦ πράγματος, τό εἶναι καθ' ἑαυτό. Ἀπό τό εἶναι καθ' ἑαυτό ἡ ἔννοια ἀναπτύσσεται στό εἶναι καθ' ἑαυτό καί δι' ἑαυτό, στήν αὐτοσυνείδητη ἔννοια. Ὁ φιλόσοφος κοιτάζει ἀπλῶς καί καταγράφει αὐτή τή διαδικασία. (Σ.τ.μ.)

158ζ. Βλ. Th. W. Adorno, *Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins*, μιά διάλεξη στήν Hölderlin-Gesellschaft, 7/6/1963. Ἡ διευρυμένη ἐκδοχή περιλαμβάνεται στό τοῦ ἴδιου *Noten zur Literatur*, ὁ.π. (Σ.τ.μ.)

158η. Individuum ineffabile: τό ἄφατο ἄτομο, τό μεμονωμένο ὄν ἢ πράγμα πού δέν ἐκφράζεται ἀπό μόνο του, τό μόνο πραγματικό σύμφωνα μέ τούς νομιναλιστές. Μιά ταυτιστική κρίση ὁρίζει, ἀναγνωρίζει, ταυτίζει κάτι ὡς κάτι, δηλαδή θέτει τό περιεχόμενο τοῦ ὑποκειμένου καί τοῦ κατηγορήματος ὡς ταυτόσημα. Χωρίς ταυτιστικές κρίσεις εἶναι μᾶλλον ἀδύνατον νά σκεφθοῦμε. Καί ὁμως κάθε πράγμα εἶναι μοναδικό καί ἀνεπαλήπτο καί μόνο βιάζοντάς το μποροῦμε νά τό ταυτίσουμε μέ κάτι ἄλλο, μέσω ταξινομήσεων, κατηγοριοποίησης, ὑπαγωγῆς σέ κάτι ὑπερκείμενο. Ὁ Adorno θέλει νά δικαιώσει τή μοναδικότητα τῶν πραγμάτων καί, ἀντιθετικιστικά, προσπαθεῖ νά τοῦς δώσει τή γλώσσα πού τοῦς λείπει (ἄφατο), νά τά βοηθήσει ὥστε νά ἐκφραστοῦν.

158θ. Πόρος (ἐλληνικά στό κείμενο): πέρασμα, πρόσβαση. (Σ.τ.μ.)

Εὔρετήριο κυρίων ὀνομάτων

- Abraham, K. 635
Altenberg, P. 127
Anders, G. 264
Apollinaire, G. 24
Ἀριστοτέλης 345, 374, 404-405, 614-15, 628, 639, 644
Atget, E. 105

Bach, J.S. 110-11, 186, 245, 271, 275, 294, 312, 317, 339, 342, 355-56, 358, 360-61, 373, 375, 498, 567
Bachofen, J.J. 15, 638
Bacon, F. 433, 637
Baudelaire, Ch. 25, 36, 46-48, 71, 78, 92, 141, 151, 162-63, 199, 230, 277, 327, 380, 402, 408, 437, 460, 466, 504-505, 535, 542, 544, 595, 618, 644
Baum, V. 531
Beaumarchais, P.-A. C. de 411
Beckett, S. 39, 56, 62-65, 88, 146, 163, 200, 221, 231-33, 253, 263-65, 336, 371, 380, 398, 423-24, 460, 510, 537-38, 541, 545, 571, 584, 612, 614, 633, 635
Beethoven, L. van 27, 76, 87, 152, 172, 177, 187, 192, 201-202, 243, 297, 303, 315-16, 320, 333, 337, 341, 351, 354, 360-61, 365, 370, 374-76, 379, 409, 415-16, 428, 430, 459, 470, 480-81, 491, 503, 518, 540, 587, 601, 624, 628, 642
Benjamin, W. 50, 53, 67, 86, 104-105, 139, 141, 151, 163, 176, 196, 202, 251, 300, 311, 329, 332-33, 348, 370, 431, 446, 461, 465-67, 472, 505, 507, 525-26, 541, 544, 570, 595, 606, 617-18, 623, 632, 634
Benn, G. 88
Berg, A. 83, 351, 364-65, 456, 469, 514, 606, 608, 616
Bergson, H. 126, 229, 549, 621
Berlioz, H. 75, 333, 365, 370
Bloch, E. 73
Βολταῖρος 394, 532
Borchardt, R. 45, 123, 607
Boulez, P. 367, 575-76
Brahms, J. 469, 498
Brecht, B. 43, 56, 64, 71, 78, 105, 142, 174, 213-14, 253, 257-58, 277, 349, 356, 374, 383-84, 394, 411-12, 418-20, 432, 446, 505, 524, 619, 636-37
Breton, A. 166
Bruckner, A. 44, 327, 498
Büchner, G. 80, 332, 616

Γκόρκι, Μ. 437
Cage, J. 265
Carossa, H. 80
Carroll, L. 428
Celan, P. 371, 542, 544
Cervantes, M. de 58, 420
Chopin, F. 38, 498
Cimabue 358
Claudius, M. 330
Cocteau, J. 72, 504
Colette, S.G. 529, 531-32

- Corot, J.-B. 124
 Croce, B. 339, 341, 454, 548-49, 560
 d'Alembert 137
 D'Annunzio, G. 405
 d'Aurevilly, B. 437
 Dali, S. 388
 Da Vinci, L. 25
 de Gaulle, Ch. 431
 Debussy, C. 45, 260, 324, 336, 363, 509, 521
 Dewey, J. 564, 593
 Dilthey, W. 152, 581, 627
 Durkheim, E. 607
 Eichendorff, J. von 103
 Eisler, H. 619
 Eliot, T.S. 431
 Ἐμπεδοκλῆς 628
 Ἐπίκουρος 98
 Ernst, M. 435, 504
 Εὐριπίδης 96, 393
 Ζντάνωφ 104, 431
 Fichte, J.G. 291, 577-78, 630, 637
 Flaubert, G. 71, 330, 483
 Francesca, P. della 358, 567
 Freud, S. 25, 29, 113, 204, 312, 635
 Frisch, M. 91
 Frobenius, L. 474, 549
 Fromm, E. 613, 626
 Gauguin, P. 333
 Gehlen, A. 522, 552
 Geiger, M. 559
 George, S. 38, 94, 166, 179, 300, 402, 421-22, 618
 Gide, A. 180
 Giotto 358
 Goethe, J.W. von 129-31, 199, 260, 277, 292, 306, 317, 320, 329, 396, 420, 505, 573, 600, 620-21, 635, 638, 642
 Grab, H. 271
 Greco (Δ. Θεοτοκόπουλος) 80, 332, 616
 Guys, C. 535
 Haag, K.H. 233
 Halm, A. 342
 Hauptmann, G. 437, 617
 Hauser, A. 551-52
 Haydn, F.J. 337, 377, 379
 Hebbel, C.F. 126, 136, 330
 Hebel, J.P. 115, 330
 Heidegger, M. 174
 Hegel, G.W.F. 14, 17, 23, 32, 34, 37, 40, 56, 65-66, 80, 88, 95-96, 114, 116-17, 120-21, 129-38, 143, 146, 158, 160-62, 166-67, 175, 185, 187, 190-92, 197, 205, 250, 254, 256-58, 260, 272, 277, 280, 283, 289, 292, 305, 308, 339, 341, 350, 352-53, 372, 376-77, 418, 424, 447, 449, 452-54, 460, 464-68, 500, 505, 529, 534, 540-41, 548, 560-62, 564, 567, 575-80, 591-93, 595-99, 621-24, 627, 639, 642, 644-45
 Herskovits, M.J. 550, 554
 Hitler, A. 43, 52, 93
 Hugo, V. 46
 Hofmannsthal, H. von 38, 402
 Hölderlin, F. 76, 133, 325, 408, 610
 Holm, E. 551-52
 Ἡσίοδος 622
 Huizinga, J. 537-39
 Humboldt, W. von 129-30
 Husserl, E. 127, 483, 629
 Huxley, A. 437, 475
 Ibsen, H. 169, 402, 437, 476, 582
 Ionesco, E. 584
 Ἴπποκράτης 618
 Jochmann, K.G. 567
 Joyce, J. 55, 256, 483
 Jung, C.G. 152
 Kafka, Fr. 32-33, 38, 44, 195, 219, 333, 390-91, 514, 538, 544-45, 561, 571
 Kahnweiler, D.H. 271, 509
 Kant, I. 21, 28-31, 83, 93, 107, 110, 114-17, 120-21, 127, 130, 137, 160, 162, 164, 167, 170-71, 190, 199, 202, 216, 218, 240, 254, 262, 280-83, 291-92,

- 306, 333-35, 338, 343, 369, 416, 451,
 457, 468, 487, 562, 576-77, 589, 595-
 98, 617, 619-20, 625-26, 632, 642
 Κοντίνου, Β. 154, 250, 256, 352, 496, 623
 Kierkegaard, S. 23, 202-203, 256, 335,
 486, 578, 595
 Κιχέρων 643
 Klages, L. 152, 251
 Kleist, H. von 390
 Klee, P. 44, 68, 112, 147, 216, 375, 436,
 491, 494, 623
 Kraus, K. 116, 127, 165, 179, 257, 531, 630
 Krause, F. 475, 552-53
 Krenek, E. 514
 Kuhn, H. 14
 Kürnberger, M. 44, 380

 Laforgue, J. 25
 Lagerlöf, S. 234
 Lautréamont, Comte de 332
 Leibniz, G.W. von 400, 478, 613, 617
 Liebruck, B. 598
 Ligeti, G. 268
 Locke, J. 473
 Loos, A. 55, 89, 108, 112, 617
 Lorenz, K. 522, 552
 Lucács, G. 82, 168, 244, 253, 271, 320,
 394, 432, 510, 545, 560

 Maeterlinck, M. 405, 459, 524
 Mahler, G. 80, 322, 336, 374
 Mallarmé, S. 52, 74, 166, 543-44
 Malraux, A. 431
 Manet, E. 71, 163, 460, 493
 Mann, Th. 259, 316, 538, 624
 Mannheim 636
 Marcuse, H. 428, 626
 Marx, K. 277, 288, 328, 352-53, 386, 413,
 433, 442, 595, 637, 642
 Masson, A. 388, 435, 469, 508
 Mautz, K. 352
 Mendelsohn, M. 28
 Mendelssohn-Bartholdy, F. 495
 Meunier, E. 390
 Meyer, Th. 172

 Meyrink, G. 44
 Michelangelo 192
 Milton, J. 386
 Mondrian, P. 107, 205
 Mörike, E. 214, 502
 Mozart, W.A. 36, 243, 277, 302, 374-75,
 394, 430, 498, 518-19, 567, 627, 633,
 636, 638

 Ναπολέων 337
 Newman, E. 45
 Nietzsche, Fr. 16, 90, 94, 97, 127, 178,
 224, 236, 249, 290, 346, 396, 437, 446,
 476, 481, 574, 630, 635, 639
 Novalis 634

 Offenbach, J. 531
 Olbrich, E. 612
 Όράτιος 58, 640, 643

 Palladio, A. 110
 Paul, J. (Johann Paul Friedrich Richter)
 620
 Perutz, L. 148
 Pfitzner, H. 80
 Picasso, P. 52, 62, 85, 185, 271, 304, 367,
 403, 434, 436, 438, 485, 504, 510
 Pissarro, C. 52, 123
 Πλάτων 147-49, 219, 344-45, 404, 503,
 556, 623, 639
 Πλούταρχος 643
 Poe, E.A. 44, 46, 130, 211, 230, 504
 Poincaré, H. 633
 Pound, E. 431
 Proust, M. 116, 123, 178, 180, 229, 234,
 256, 320, 483, 509, 570
 Puccini, G. 355, 530
 Πυθαγόρας 643
 Puvis de Chavannes 71

 Ratz, E. 406
 Ravel, M. 316
 Ραφαήλ 567
 Riegl, A. 111, 251, 290
 Riesman, D. 203
 Rembrandt 27, 192

- Renoir, P.-A. 123
 Resch, W. 474, 551
 Rilke, R.M. 196, 403
 Rimbaud, A. 17, 46, 48, 67, 88, 92, 165, 327, 402-403, 535, 624
 Rosenkranz, K. 88
 Rossini, G. 185, 636
 Rousseau, J.J. 117
 Saint-Saëns, C. 45, 509
 Saint-Simon, Comte de 137, 370
 Sartre, J.-P. 402, 411, 434, 584, 639
 Scharoun, H. 85
 Schelling, F.W.J. von 90, 114, 134, 138, 162, 225, 377, 578
 Schikaneder, E.M. 455
 Schiller, F. von 56, 58, 114-15, 260, 277, 335, 384, 397, 536, 615
 Schlegel, Fr. 612
 Schlosser, K. 552
 Schnabel, A. 183
 Schoen, E. 59
 Schönberg, A. 19, 38, 45, 49, 62, 72, 79, 83, 85, 164, 200, 237, 246, 253, 272, 322, 350, 365-66, 392, 432, 436-37, 459, 511, 514, 546, 575, 598, 616, 643
 Schopenhauer, A. 37, 179, 237, 239, 257, 582, 629
 Schubert, F. 78, 131, 195, 274, 294, 297, 321, 498, 621
 Schumann, R. 288, 314
 Shakespeare, W. 56, 87, 129, 362, 419, 432-33, 637
 Sibelius, J. 80
 Simmel, G. 562
 Sisley, A. 123
 Smetana, B. 640
 Solger, K.W.F. 130
 Sombart, W. 46
 Speiser, F. 475
 Στάλιν, Ί. 431
 Stein, E. 246
 Stendhal 526, 613
 Steuermann, E. 426, 514
 Stifter, A. 395-96
 Stockhausen, K.H. 52, 75, 273, 303
 Storm, Th. 469
 Strauss, R. 75, 327, 364-66, 491, 531
 Στραβίνσκι, Ί. 71, 306, 456, 505
 Strindberg, A. 169, 432, 437, 459
 Sudermann, H. 423
 Szondi, P. 543, 612
 Thoma, H. 80
 Τολστόι, Λ. 156, 338, 409
 Toscanini 33
 Trakl, G. 213, 491-92
 Τρότσκι, Λ. 287
 Turner, J.M.W. 80
 Ulbricht, W. 431
 Valéry, P. 22, 52, 144, 242, 275, 278, 298, 309, 316, 367, 372, 385, 488, 493, 502, 504, 543, 550, 591, 603
 Van Gogh, V. 80, 256, 258
 Venosa, G. da 80
 Verdi, G. 355
 Verlaine, P. 77, 120, 260
 Vermeer, J. 257, 320
 Vico, G. 432
 Vischer, F.T.W. 175, 223
 Wagner, R. 99, 175, 179, 224, 261, 290, 336, 411, 430, 498, 524, 627, 639-40
 Warburg, A. 20, 595
 Weber, M. 46, 101, 202, 627, 631
 Webern, A. 83, 140, 252, 274, 308-309, 360, 367, 511, 514
 Wedekind, F. 24, 44, 82, 145, 150, 156, 524, 572
 Werner, H. 553
 Wilde, O. 38, 405
 Williams, C. 214
 Wittgenstein, L. 348, 538
 Zeising, A. 245
 Zola, E. 390, 422
 Zweig, St. 77

Εὐρετήριο ἐννοιῶν

- action painting 75, 375
ἀκαλαισθησία, βανανυσότητα 32, 350, 365, 393, 636 (βλ. καὶ ἄμουσος)
ἀλεατορική μουσική 56, 75, 375
ἀμεσότητα 34, 37, 63, 70, 113-14, 118, 125-27, 134, 159-60, 167, 174, 179, 203-204, 216, 230, 274, 317-18, 371, 392, 410, 415-19, 513, 536, 566, 569, 581, 586, 592-93, 601
ἄμουσος 27, 33, 103, 127, 207, 209, 426, 465, 467, 556-58 (βλ. καὶ ἀκαλαισθησία)
ἀντιτέχνη 59, 63
ἀπομαγικοποίηση 69, 86, 101, 105, 108-109, 137, 142, 149, 379, 420, 436, 504
ἀπόσταση 39, 73, 98, 144, 153, 180, 194, 204, 216, 232, 249, 262, 275, 346, 356, 382, 402, 409, 419, 424, 430, 456, 467, 481, 488, 525-26, 532, 551, 561-63, 571, 582, 586
ἀποκαλλιτεχνικοποίηση 39-40, 86, 109, 141, 209, 310, 416, 454-55, 467, 536
ἀπόσπασμα, ἀποσπασματικός 87, 159, 213, 253, 319, 323, 355, 517, 605-606, 609-12
apparition 144-51, 157, 168
ἄρμονία, ἁρμονιστικός 27, 31, 39, 45, 51, 58, 72-73, 88, 91-92, 106, 109, 112, 130, 135, 148-50, 168, 176, 186-93, 250, 267-73, 287, 297, 317, 327, 340, 343, 357, 378, 392, 400, 442, 453, 469, 478, 485, 493-95, 519, 575, 580, 597, 602, 617
ἀρχαϊκή, πρωτόγονη, προϊστορική τέχνη 88, 90, 98, 194, 220, 279, 355, 358-59, 548, 551, 554-55, 597, 632
ἀρχιτεκτονική 66, 85, 318, 532
ἀσχήμια, ἄσχημος 87-96, 123, 128, 165, 390, 402, 420, 442, 463-64
ἀτομοποίηση 54, 64, 82, 237, 276, 286, 291, 309, 315, 320, 325, 329, 339-49, 363, 379, 395, 440, 472, 515-16, 522-23, 589, 614, 629
αὐθεντικότητα 18, 58, 64, 110, 132, 168, 220, 257, 271, 274, 285, 291, 306, 341-42, 345, 359-60, 371, 375, 387, 394, 396, 427, 481-82, 502, 512, 514, 519, 528, 533
αὐρα 67, 86, 104-105, 141-42, 151, 180, 183, 364, 465-67, 525-26, 544, 567, 570, 617
αὐτόματη γραφή 56
αὐτόνομη τέχνη 17, 20-21, 32, 41, 83, 93, 108, 112-14, 121, 137, 203, 213, 239-40, 256, 310, 330, 339, 357, 361, 368, 382-88, 398, 403, 411, 414, 421, 429, 435, 448, 469, 513, 520, 524, 530, 533, 555, 586, 617, 638
ἀφαίρεση, ἀφηρημένος 48, 77, 127, 135, 143, 146, 154, 160, 164-74, 187-89, 202-203, 210, 222, 227, 233, 239, 242, 255-56, 260, 263, 270-74, 279-84, 292, 297-98, 308-10, 314-15, 323-26,

- 333, 339, 352, 360-63, 388, 392, 402, 406-408, 411, 421, 427, 431, 435, 438, 493-95, 513-14, 522-23, 527, 530-32, 537, 545, 560, 567, 571, 576, 581, 584, 589-90, 600, 610, 624-28
- βανουσότητα, βλ. ἀκαλαισθησία
Bauhaus 112, 575
- γούστο, καλαισθητική κρίση 27, 32, 71, 80, 117, 130, 170-71, 200, 255, 279-81, 283-84, 334, 413, 418, 420, 453, 455-56, 478, 484, 521-22, 561, 576, 578, 581, 633, 639
- commedia dell'arte 236, 346
- διακόσμηση, διακοσμητικός 20, 38, 55, 86, 113, 188, 205, 221, 241, 262, 402, 434, 484, 498, 505, 522-23, 552, 614, 617, 633
- διασκέδαση, διασκεδαστικός 17, 39, 76, 78, 93, 144, 160, 208, 407, 416, 429-30, 432, 526, 529-32
- εἶδη τέχνης, αἰσθητικά εἶδη 42, 74, 143, 148, 254-55, 286, 310, 339, 342-46, 355-56, 375, 382, 449, 464, 521, 602
- εἰκαστικές τέχνες 19, 23, 26-27, 61, 63, 71-72, 78, 88-89, 91, 96, 111, 122-24, 130-31, 145-46, 160, 172, 180, 187, 209, 216, 235, 244, 247, 251, 256-58, 261, 268, 272, 275, 287, 294, 296, 304-305, 320, 355, 357-58, 370, 375, 388, 392, 399, 431, 435-36, 463, 485, 494-96, 508-10, 541, 544, 548, 550-51, 554-55, 567, 594, 598, 615, 621, 625, 628, 632
- ἐκθεσιακή ἀξία τῆς τέχνης 86
- ἐκπνευμάτιση 34, 82, 91, 94, 139, 145, 155, 160-67, 197-98, 205-206, 212, 225, 314, 334, 359-60, 405, 418, 468-72, 618
- ἐκπαραγμάτιση 34, 37, 40, 47, 59-60, 85, 100, 105, 112, 123-25, 139, 149, 154-55, 162, 168, 171, 176, 181, 191, 204, 250, 264, 286-88, 300, 305, 312, 333, 362, 366, 372, 391, 406-408, 420, 427, 440, 465, 475-77, 496, 502, 543, 550, 554-58, 565, 568, 577
- ἐμπορευματοποίηση, ἐμπορευματικός 40, 47-48, 133, 203, 332, 405, 429, 527-29, 532
- ἐνότητα 50, 60, 67, 71, 95-100, 103, 106, 135-39, 143, 148, 159, 168-71, 178, 183-85, 190, 213-21, 225-27, 231-35, 239-43, 247, 251-54, 264-70, 276, 281-83, 289, 299-305, 317-21, 325-26, 333, 341, 348-50, 356, 364, 373, 398, 419, 434, 438, 446, 455, 463, 470, 509, 517-21, 550-54, 579, 617, 621-22 (βλ. καί ἑτερογένεια)
- ἐνταση 88, 99-100, 107, 157, 163, 165, 172-73, 200, 203, 227, 234-35, 260, 272, 278, 301, 303, 309, 311, 319, 348, 372, 403, 405, 411, 435, 492-96, 511, 547, 570, 576, 603
- ἐξπρεσιονισμός 52-53, 61-62, 85, 104, 107, 161, 166, 180, 198, 201, 253, 267, 286, 288, 309, 352, 389, 459, 496, 544, 590, 617
- ἐπικοινωνία 19-20, 24, 36, 49, 133, 191, 196, 213, 239, 250, 267, 287, 333, 358, 367, 383, 403, 412, 420, 434, 450, 534-35, 543, 557, 602
- ἐρμητική τέχνη 133, 179, 182, 212, 250, 306-308, 420, 522, 539, 542-44, 588
- ἐτερογένεια 22, 100, 158, 163, 169, 183, 186, 191, 238, 246, 251, 256, 266, 270, 301, 324-25, 346, 375-79, 392, 554, 560, 571, 579, 598 (βλ. καί ἐνότητα)
- ζωγραφική, βλ. εἰκαστικές τέχνες
- ἥδονισμός, ἥδονικός 31, 36-37, 78-79, 135, 167, 292
- θέατρο 45, 59, 64, 91, 146, 175, 178, 188, 203, 217, 233, 253, 264, 373-74, 384, 398, 418-19, 422-23, 498-99, 570-72, 581, 584, 598, 635, 637
- ἱμπρεσιονισμός 35-36, 52, 80, 95, 122-

- 24, 163, 245, 266, 275, 333, 357, 371, 496, 510, 567-68, 634
- ισορροπία 22, 62, 73, 85, 87-88, 98, 100, 133, 143, 151, 185, 191, 209, 260, 270, 284-85, 302, 330, 348-49, 374, 388, 474, 493, 503, 507, 518 (βλ. *καί* *ὁμοιόσταση*)
- Jugendstil 38, 154, 201, 266, 402, 405, 437, 459-60, 476, 494, 535, 543, 623
- καθαρή τέχνη, καθαρότητα στην τέχνη 39, 71, 98, 136, 180-81, 278, 310, 314, 372, 385, 422, 430, 454, 494, 506, 542, 579, 587, 591 (βλ. *καί* *ἡ τέχνη γιά τήν τέχνη*)
- καλαισθητική κρίση, βλ. *γοῦστο*
- κατασκευή, κατασκευαστικός, κατασκευασσιμότητα 51, 55-56, 68, 83-87, 106-108, 123, 144, 158, 160, 170, 176, 184, 196, 200-201, 205-206, 222, 238, 243, 267, 284, 292, 295-97, 305, 319, 337, 340, 357, 362, 377, 380-81, 403, 414, 419, 433-38, 465, 491, 494, 512, 515, 540, 546, 550-53, 563, 579-80, 602, 615, 626, 631 (βλ. *καί* *κονστρουκτιβισμός*)
- κινηματογράφος 16, 33, 86, 105, 123, 146, 265, 267, 328-29, 368, 581
- κίτς 28, 66, 71, 91, 113, 122, 131, 207, 257, 293, 350, 403, 406, 469, 530-33, 541-42, 588
- κλασικισμός, νεοκλασικισμός 15, 91, 137, 206, 232, 275-79, 298, 302-303, 338, 351, 353, 378, 392, 405, 454, 458, 494, 503-506, 513, 518, 531, 567
- κρίση τῆς τέχνης, βλ. *παρακμή τῆς τέχνης*
- κονστρουκτιβισμός 107, 267-68, 380, 392, 436, 485, 514 (βλ. *καί* *κατασκευή*)
- κυβισμός 24, 52, 85, 145, 266, 367, 372, 435, 508-10, 595
- κωμωδία, κωμικό 53, 71, 97, 146, 207, 252, 325, 337-39, 379, 382, 411, 424, 437, 571-72, 633, 636
- λατρευτική λειτουργία/ἄξια τῆς τέχνης 13, 86, 220, 484
- λειτουργισμός 85, 179, 459, 617
- μαγεία, μαγικός 14-15, 20, 26, 34, 41, 48, 63, 66, 81-84, 90, 95, 101-102, 108-10, 122, 132, 143, 145, 148, 150, 204, 210, 220, 224-26, 233-34, 239-44, 278, 290-91, 296, 301, 308, 332, 335, 345-48, 367, 384-86, 391, 394-95, 398, 401, 404, 460, 468, 475, 483, 488, 504, 508, 512, 515, 525, 536, 538, 542, 551-58, 570, 573, 582-83, 590-91, 600, 619, 623
- μανιερισμός 43, 509, 571
- μετουσίωση 18, 22, 24, 28, 31, 40, 90, 93, 98, 133, 145, 166, 177, 181, 203, 207, 225, 228, 239, 250, 270, 275, 318, 334, 382-83, 388, 404-10, 426, 430, 442, 473, 493, 499, 505, 508, 515, 531, 535-40, 544, 557, 573, 581, 595, 635
- μίμηση, μιμητικός 40, 46-47, 61, 81-86, 98-102, 108, 113, 160, 163, 169-71, 176, 182-83, 193-207, 216-20, 224-38, 245, 248, 257-60, 267, 278, 289, 298, 310-14, 319-21, 325, 328, 340, 348, 363-65, 371-72, 414-15, 419, 423, 431, 436-40, 468-71, 474, 483, 486, 488-89, 492, 514, 533, 536, 550, 555-58, 570, 591, 628, 643
- μόδα, συρμός 25, 68, 70, 293, 304, 326-27, 397, 460, 534-36, 575
- μοντάζ 105-106, 230, 265-69, 429, 434, 438, 458, 539
- μοντέρνα τέχνη 44, 49, 68, 75-77, 80, 82, 105, 158, 162-65, 170, 180, 183, 201, 238, 243-44, 256, 259, 261-62, 273-75, 279, 310-11, 317, 333, 338, 350, 360, 366, 399, 433, 435-38, 442, 504-505, 515, 541, 571, 576
- μορφή *καί* *περιεχόμενο* 20, 51, 132, 157, 242-45, 249-50, 253-54, 278,

- 303, 323, 390, 402, 405, 415, 424, 433, 436, 492-94, 537, 595-99, 610
- μορφοποίηση 42, 77, 95-99, 153, 170, 246-48, 321, 324-25, 329, 344, 350, 368, 373, 375, 377, 390, 392, 394, 408, 412, 424, 439, 469, 489-90, 493, 497-98, 518, 520, 530, 558, 584
- μουσική 17, 20, 25-28, 32-33, 36, 38, 45, 48-51, 56, 59, 72-83, 86, 91, 98, 105, 110, 129, 131, 135, 139-42, 145, 150, 152, 159-61, 169, 172, 175-77, 180, 183, 186-87, 192-96, 201-203, 207-12, 216-18, 223-24, 236-38, 243-48, 253-56, 261, 265, 267, 271-75, 285-288, 296, 299, 306-10, 314-22, 336, 340-42, 355-60, 364-67, 370-79, 384, 392, 394, 399, 409, 414-15, 423, 427-30, 453, 456, 458, 471, 481, 485, 492-98, 511-12, 518-22, 529-30, 548, 568, 570, 582, 585, 587, 594, 597-98, 607, 614-16, 619, 625-28, 633-37
- μπαρόκ 43, 53, 251, 495, 498, 642
- μυθιστόρημα, πεζογραφία 32, 58, 62-63, 103, 180, 196, 229, 271, 342, 373, 379, 384, 390, 395-96, 422, 531-32, 560, 571, 582, 624, 635, 639
- νατουραλισμός 121, 180, 215, 346, 390, 422-23, 437, 550-52, 625, 642
- νέα αντικειμενικότητα 204, 498, 617
- Νέο, τό 44-51, 54-57, 64-66, 76, 272, 294, 405, 458-62, 509, 521, 541, 571, 589
- ντανταϊσμός 61-62, 182, 263, 309, 423, 540, 543, 590
- όμοιόσταση 73, 100, 235, 249, 270, 379, 493, 496 (βλ. *καί* *ισορροπία*)
- όμορφιά, βλ. *ώραϊο*, τό
- όπερα 42, 83, 302, 306, 341, 355-56, 454, 518, 567, 616, 627, 636, 640
- παρακμή, κρίση της τέχνης 17, 100, 102, 113, 166, 180, 244, 310, 353, 372, 406, 454, 470-71, 503, 520, 533, 541 (βλ. *καί* *τέλος της τέχνης*)
- παράλογο, τό 56-57, 101, 199, 205, 222, 237, 264-65, 474, 573, 584, 625
- παραστατικότητα, παραστατικός 164-74, 248, 255, 259, 360, 371, 388, 435-36, 466, 485, 519, 544, 594, 619
- πεζογραφία, βλ. *μυθιστόρημα*
- περιεχόμενο αλήθειας 183, 220, 229, 261, 273, 293, 326-33, 336, 354, 358, 361, 365, 370-72, 385, 388, 394-96, 409, 412, 420-21, 426, 439, 454, 470, 476-82, 505, 527, 533, 544, 556, 564, 573-74, 583, 585, 594-95, 599, 603, 606, 611, 638
- ποίηση, ποιητικός 38-39, 41, 46-47, 56, 63, 65, 122, 142, 163, 174, 196, 214, 251, 253, 257, 260-61, 285, 347, 352, 356, 371, 380, 421-22, 542-44, 548, 550, 564, 592, 595, 610, 615, 618, 625, 629, 630, 634, 636, 640
- πολιτιστική βιομηχανία 39, 41, 76, 86, 207, 250, 327, 352, 384, 405-406, 413-17, 423, 430, 449, 454-55, 469, 475, 501, 511, 526-28, 532, 540, 564-68, 576, 582, 597, 626, 629-30
- προέλευση της τέχνης 16, 37, 241, 431, 475, 479, 508, 537, 548-558, 590-91, 601
- πρωτοπορία, πρωτοποριακός 48, 52-53, 174, 186, 201, 263, 312, 337, 352, 387, 426, 431-32, 458, 485, 499, 561, 575, 611
- ρεαλισμός 22-23, 63, 71, 93, 103, 137, 146, 162, 166-68, 178-80, 191, 194, 202, 224, 325, 365, 382, 390-91, 400, 403, 423-27, 435-41, 475, 480, 484, 544-45, 554-55, 619 (βλ. *καί* *σοσιαλιστικός ρεαλισμός*, *νατουραλισμός*)
- ρόκ-έντ-ρόλ 540
- ροκοκό 195
- ρομαντισμός, νεορομαντισμός 15, 38, 43, 47, 78-80, 103-105, 109, 118, 129, 147, 163, 180, 199, 203, 250, 255, 266.

- 272, 278-79, 291, 294, 314-15, 350, 402, 436, 503-505, 551-53, 634
- σόκ 32, 50, 150, 169, 256, 267, 312, 388, 436, 485, 539, 571
- σοσιαλιστικός ρεαλισμός 22-23, 86, 100, 384, 424, 431, 545 (βλ. και στρατευμένη τέχνη)
- σουρρεαλισμός 53, 61, 78, 104-105, 166, 371, 388, 435, 494, 504, 508, 539, 571
- spleen 76, 94, 165, 183, 199
- στρατευμένη τέχνη 153, 183, 214, 383, 394, 411, 417 (βλ. και σοσιαλιστικός ρεαλισμός)
- στυλ, στυλιστικός, στυλιζάρισμα 38, 62, 137, 376, 382-84, 423, 521-23, 551-55, 614
- συμβολισμός 166, 300, 402, 552
- συνοχή 139-40, 149, 172, 184-85, 206, 237, 242, 244, 247, 261, 269, 273, 277, 288-89, 307, 315, 321, 342-43, 370, 386, 432, 463, 469, 478, 482, 506, 529, 532, 546, 565, 587, 638
- συρμός, βλ. μόδα
- τέλος της τέχνης 18, 65, 166, 228, 289, 353, 540-42, 567, 569-80 (βλ. και παρακμή της τέχνης)
- τέχνη για την τέχνη, ή (l'art pour l'art) 21, 286, 380, 385, 402-403, 406, 437, 542 (βλ. και καθαρή τέχνη)
- τεχνοτροπία 20, 46, 96, 110, 192, 236, 271, 349-52, 363-64, 508, 521, 535
- τζάζ 109, 202, 368, 540, 619
- τραγωδία, τραγικό 22, 58, 71, 174, 222, 337-39, 393-94, 408-409, 484, 560, 571-72, 640
- trompe l'œil 188, 625
- τσίρκο 145-46, 275, 316, 473, 486, 632
- τυχαίο, τό 56, 73, 76, 81, 87, 107, 112, 134, 140, 153, 159-61, 168, 173, 177, 183, 189-90, 200, 215, 236, 262-69, 284, 293, 299, 309, 317, 323, 343, 346, 356, 359-60, 365, 368, 374-77, 427, 445-49, 453, 460, 492, 509, 576, 596-97, 615, 622, 629
- υπέροχο, τό 28, 37, 93, 117, 127, 130, 160, 163-64, 197, 256, 333-38, 416, 451, 457, 468, 642-43
- φαινομενικότητα, φαινομενικός 40, 51-52, 57, 61, 65, 76, 82, 86-87, 107-108, 140, 146-51, 169, 176-93, 197-203, 224-29, 237-38, 265-69, 285, 288, 290, 315, 317, 334, 337-38, 349, 365, 376, 380, 385-86, 395-96, 400-405, 416-17, 425, 428, 436, 439, 454, 472-82, 519, 523-28, 535, 537, 551, 570, 578, 586, 590, 605-606
- φαντασμαγορία 179-83, 224, 322, 438
- φетиχισμός 34, 40, 49, 59, 83-84, 109, 133, 169, 176, 185, 198, 292, 313, 332, 354, 369, 374, 385-88, 419-21, 429, 454, 477, 494, 501-502, 525, 539, 570, 573
- φορμαλισμός 91-92, 97, 129, 135, 137, 224, 244, 249, 274, 299, 314-15, 435, 494, 519, 595, 637
- φουτουρισμός 431, 540
- φωβισμός 80, 164, 366
- φωτογραφία 104-105, 195, 265-66, 349, 384, 439, 572, 614, 619
- ψευδαίσθηση 177-83, 188, 306, 367, 384, 440
- ώραίο, τό, όμορφία 27-28, 58, 87-100, 112-42, 147-49, 160-65, 170, 229, 240, 272, 281-82, 305, 319-23, 335, 390, 396, 402, 426, 438-39, 451, 463-65, 468, 476, 481-82, 491, 494, 512, 522, 531, 540-44, 559-63, 592, 596, 613, 632, 638

Όλα τὰ ἔργα τέχνης, ἡ τέχνη στοῦ σύνολό της, εἶναι αἰνίγματα· αὐτό ἐξόργιζε ἀνέκαθεν τὴ θεωρία τῆς τέχνης...

TH. W. ADORNO

Ἔργο σέ ἐξέλιξη, πού ὁ αἰφνίδιος θάνατος τοῦ συγγραφέα ἐμπόδισε τὴν ἀποπεράτωσή του, ἡ Αἰσθητική θεωρία φωτίζει πολυπρισματικά τίς σχέσεις τῆς τέχνης μέ τὴν κοινωνία, τὴν ἱστορία, τὴ γλῶσσα, τὴ λατρεία, τὴν τεχνική. Στοῦ κείμενο αὐτό, πού ὁ Ἀντόρνο θεωροῦσε ἀπὸ τὰ σημαντικότερά του, βρίσκεται σέ πλήρη ἀνάπτυξη ἓνας πυκνὸς ἱστός φιλοσοφικῶν στοχασμῶν, κοινωνιολογικῶν παρατηρήσεων καὶ πολιτικῶν θέσεων, μέ ἄξονα τὴν αἰσθητική: ἀναγνώριση τῆς ἀφετηρίας τῆς τέχνης στὴν κοινωνική ζωὴ ἀλλὰ καὶ ὑπεράσπιση τῆς αὐτονομίας της ἀπέναντι σέ αὐτήν· ἀναίρετική κριτικὴ τῶν καθιερωμένων αἰσθητικῶν κατηγοριῶν τοῦ ὡραίου, τῆς μορφῆς, τοῦ περιεχομένου, τῆς μίμησης, τῆς ἁρμονίας, τῆς ἐνότητας· καταγγελία τῆς πολιτιστικῆς βιομηχανίας ἀλλὰ καὶ ἐπιφύλαξη ἀπέναντι σέ ἀπατηλές μορφές πρωτοπορίας· ἀμφισβήτηση κάθε προσπάθειας ἀναστήλωσης τοῦ παραδοσιακοῦ καὶ ἐνθερμη ὑποστήριξη τῆς μοντέρνας τέχνης, πού πραγματώνεται στὰ ἔργα μοναδικῶν δημιουργῶν ὅπως ὁ Προύστ, ὁ Μπέκετ, ὁ Σαῖνπεργκ, ὁ Κλέε ἢ ὁ Τσελάν...

Ὁ Ἀντόρνο σκόπευε νὰ χρησιμοποιήσῃ ὡς μὸτο τοῦ βιβλίου ἓναν ἀφορισμὸ τοῦ Σλέγκελ: «Σέ αὐτό πού ἀποκαλεῖται φιλοσοφία τῆς τέχνης λείπει συνήθως ἓνα ἀπὸ τὰ δύο: ἢ ἡ φιλοσοφία ἢ ἡ τέχνη». Ἡ Αἰσθητικὴ θεωρία ἔχει ἀπέναντί της τὴν ἀνέλπιστη ἀντιπαράθεση τῆς τέχνης.

Ο Theodor W. Adorno γεννήθηκε στη Φρανκφούρτη τό 1903. Σπούδασε μουσική, φιλοσοφία και κοινωνικές επιστήμες στη Φρανκφούρτη καί τή Βιέννη. Τό 1931 άνέλαβε ύφ ηγεσία. πού τού άφαιρέθηκε τό 1933 από τους ναζί. Κατέφυγε τότε στην "Αγγλία, απ' όπου επισκεπτόταν τη Γερμανία μέ ψευδώνυμο. Τό 1935 παντρεύτηκε την Gretel Karplus. Τό 1938 εγκαταστάθηκε στη Νέα Υόρκη καί τό 1941 στό Λός "Αντζελες, όπου ανέπτυξε πλούσια συγγραφική, ερευνητική καί διδακτική δραστηριότητα. Τό 1949 επέστρεψε στη Φρανκφούρτη, όπου καί παρέμεινε, μέ έξαιρεση μιά σύντομη διαμονή στις ΗΠΑ τήν περίοδο 1952-53. Ή συνεργασία του, από τίς αρχές τής δεκαετίας του '30, μέ τό Ίνστιτούτο Κοινωνικής Έρευνας τής Φρανκφούρτης (στό όποιο έγινε καθηγητής τό 1949 καί διευθυντής τό 1956) τόν έκανε γνωστό, μαζί μέ τόν φίλο του Max Horkheimer, ως πρωτεργάτη τής Κριτικής θεωρίας καί βασικό εκπρόσωπο τής λεγόμενης Σχολής τής Φρανκφούρτης. Πέθανε από καρδιακή προσβολή στην Ελβετία το 1969. Κυριότερα έργα του είναι: *Kierkegaard, Διαλεκτική τοῦ διαφωτισμόν* (μαζί μέ τόν M. Horkheimer), *Minima Moralia, Μετακριτική τής γνωσιοθεωρίας, Τρεις μελέτες γιά τόν Χέγκελ, Ιδίωμα τής ύβεντικότητας, Κοινωνιολογικά κείμενα, Πολιτιστική κριτική καί κοινωνία, Κριτικά μχψτέλα, Σημειώσεις γιά τή λογοτεχνία, Εισαγωγή στην κοινωνιολογία τής μουσικής, Φιλοσοφίατής νέας μουσικής,*

Τίτλος πρωτοτύπου: *.....*

© Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1970

© για την ελληνική γλώσσα: Εκδόσεις 'Αλεξάνδρεια

Η μετάφραση έγινε από τό γερμανικό πρωτότυπο.

Η έκδοση αυτή είχε την οικονομική υποστήριξη τού Inter Nations.

Πρώτη έκδοση: Νοέμβριος 2000

ISBN 960-221-196-2

Διορθώσεις: Λευτέρης 'Αναγνώστου

Ευρετήριο: 'Αγγέλα Ζαχαριάδου, Κώστας Λιβιερατος

Στοιχειοθεσία, σελιδοποίηση: 'Αγγέλα Ζαχαριάδου

Φίλμ, μοντάζ: Παναγιώτης Κοντομηνάς

Εκτύπωση: 'Ι. Μπάλτας - 'Ε. Γεωργάτος Ο.Ε.

Βιβλιοδεσία: Κ. Δελής

e-mail: alexcom@otenet.gr

Κεντρική διάθεση: Σόλωνος 133, 106 77 'Αθήνα, τηλ. 3806305, 3821813,
fax 3838173

Βιβλιοπωλείο στη Στοά τού Βιβλίου: Πεσμαζόγλου 5 / Σταδίου 44,
105 64'Αθήνα, τηλ. 3311719

ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΘΕΩΡΙΑ

THEODOR W. ADORNO

Αισθητική Θεωρία

Επιμέλεια πρωτοτύπου
GRETEL ADORNO - ROLF TIEDEMANN

Μετάφραση, σημειώσεις
ΛΕΥΤΕΡΗΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΟΥ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ

Περιεχόμενα

Τέχνη, κοινωνία, αισθητική.....

Τό αυτονόητο τής τέχνης έχει χαθεί 13 · Κατά του ζητήματος τής προέλευσης 13 · Η έμπεριεχόμενη αλήθεια καί ή ζωή των έργων 15 · Η σχέση μεταξύ τής τέχνης καί τής κοινωνίας 17 · Κριτική τής ψυχαναλυτικής θεωρίας τής τέχνης 24 · ΟΙ θεωρίες τής τέχνης τού Kant καί τού Freud 27 · «Καλλιτεχνική απόλαυση» 33 · Ό αισθητικός ήόονισμός καί ή ευτυχία τής γνώσης 36

Κατάσταση.....38

Ή κατάρρευση των υλικών 38 · Ή αποκαλλιτεχνικοποίηση τής τέχνης· κριτική τής πολιτιστικής βιομηχανίας 39 · Ή γλώσσα τού πό-νου 42 · Ή φιλοσοφία τής ιστορίας τού Νέου 43 · Τό πρόβλημα των σταθερών· πείραμα (I) 50 · Υπεράσπιση των -ισμών 52 · ΟΙ -ισμοί ως έκκοσμηκευμένες σχολές 53 · Ή κατασκευασσιμότητα καί τό τυ-χαίο· νεωτερικότητα καί ποιότητα 55 · «Δεύτερος στοχασμός» 56 · Τό Νέο καί ή διάρκεια 57 · Ή διαλεκτική τής ενσωμάτωσης καί τό «υποκειμενικό σημείο» 60 · Τό Νέο, ή ουτοπία, ή άρνητικότητα 65 · Ή μοντέρνα τέχνη καί ή βιομηχανική παραγωγή 67 · Ή αισθητική όρθολογικότητα καί ή κριτική 69 · Ό Κανόνας των απαγορεύσεων 71 · Πείραμα (II)· σοβαρότητα καί άνευθυνότητα 74 · Τό ιδανικό τού μαύρου 77 · Ή σχέση μέ την παράδοση 79 · Υποκειμενικότητα καί συλλογικό σώμα 81 · Σολιψισμός, μιμητικό ταμπού, ώριμότητα τού ενήλικου άνθρώπου 82 · Ή «επαγγελματική» γνώση τού τεχνίτη 84 · Έκφραση καί κατασκευή 85

Οί κατηγορίες τοῦ ἀσχημου, τον ὠραίου καί τῆς τεχνικῆς..... 87

Ἡ κατηγορία του ἀσχημου 87 · Ἡ κοινωνική σκοπιά καί ἡ φιλοσοφία τῆς ιστορίας του ἀσχημου 92 · Ἡ ἐννοια τοῦ ὠραίου 96 · Μίμηση καί ὀρθολογικότητα 101 · Ἡ ἐννοια τῆς κατασκευῆς 106 · Τεχνολογία 108 · Ἡ διαλεκτική τοῦ λειτουργισμοῦ 112

Τό ὠραῖο στη φύση..... 114

Ἡ καταδίκη τοῦ ὠραίου στή φύση 114 · Τό ὠραῖο στή φύση ὡς «ἐξοδος» 116 · Τό πολιτιστικά αναμορφωμένο τοπίο 118 · Τό ὠραῖο στή φύση καί στήν τέχνη ἀλληλένδετα 120 · Ἡ ἐμπειρία τῆς φύσης ιστορικά παραμορφωμένη 124 · Ἡ αισθητική ἀντίληψη εἶναι ἀναλυτική 126 · Τό ὠραῖο στή φύση ὡς ἀνεσταλμένη ιστορία 127 · Καθορισμένη ἀκαθοριστία 129 · Ἡ φύση ὡς κρυπτογράφημα τοῦ συμφυλιωμένου κόσμου 132 · Μετακριτική στήν ἐγγελιανή κριτική τοῦ ὠραίου στή φύση 134 · Τό πέρασμα ἀπό τό ὠραῖο στή φύση πρὸς τό ὠραῖο στήν τέχνη 138

Τό ὠραῖο στήν τέχνη: «οὐράνιο φαινόμενο», ἐκπνευμάτιση, παραστατικότητα..... 140

Τό «περισσότερο» ὡς φαινομενικότητα 140 · Αισθητική υπέρβαση καί ἀπομαγικοποίηση 141 · Διαφωτισμός καί ρίγος 142 · Ἡ τέχνη καί τό ξένο πρὸς τήν τέχνη 144 · Τό μὴ υπαρκτό 147 · Ὁ χαρακτήρας εἰκόνας 149 · «Ἐκρηξη» 150 · Τὰ πνευματικά περιεχόμενα εἶναι συλλογικά 152

Ἡ τέχνη ὡς πνευματικό προϊόν 154 · Ἡ ἐμμονή στό πλαίσιο τῶν ἐργῶν καί τό ετερογενές 157 · Ἡ ἐγγελιανή αισθητική τοῦ πνεύματος 160 · Ἡ διαλεκτική τῆς ἐκπνευμάτισης 162 · Ἐκπνευμάτιση καί χάος 166 · Ἡ παραστατικότητα τῆς τέχνης εἶναι ἀπορητική 167 · Παραστατικότητα καί ἐννοιολογία· υλικός χαρακτήρας 172

Φαινομενικότητα καί ἐκφραση..... 176

Ἡ κρίση τῆς φαινομενικότητας 176 · Φαινομενικότητα, νόημα, «tour de force» 184 · Σωτηρία τῆς φαινομενικότητας· ἀρμονία καί (μουσική) διαφωνία 187 · Ἐκφραση καί (μουσική) διαφωνία 193 · Ὑποκείμενο-ἀντικείμενο καί ἐκφραση 194 · Ἡ ἐκφραση ὡς γλιωστικός χαρακτήρας 196 · Κυριαρχία καί ἐννοιολογική γνῶση 197 · Ἐκφραση καί μίμηση 198 · Ἡ διαλεκτική τῆς ἐσωτερικότητας· οἱ ἀπορίες τῆς ἐκφρασης 201

Αινιγματικός χαρακτήρας, περιεχόμενο αλήθειας, μεταφυσική..... 205

Κριτική καί διάσωση του μύθου 205 · Τό μιμητικό καί τό βλακώδες 206 · Cui bono 208 · Αινιγματικός χαρακτήρας καί κατανόηση 209 · «Τίποτε δεν μένει άμεταμόρφωτο» 213 · Αίνιγμα, γραφή, έρμηνεία 215 · Η έρμηνεία ώς μίμηση 217 · «Φράγμα» 218 · Διακεκομμένη υπέρβαση 219· Αινιγματικός χαρακτήρας, περιεχόμενο αλήθειας, τό άπόλυτο 220

Τό περιεχόμενο αλήθειας των έργων τέχνης 221 · Τέχνη καί φιλοσοφία- τό συλλογικό περιεχόμενο τής τέχνης 225 · Η αλήθεια ώς φαινομενικότητα τού μή φαινομενικού 227 · Μιμητική προσαρμογή στόν θάνατο καί συμφιλίωση 230 · Μέθεξη στό σκοτεινό 233

Εσωτερική συνοχή καί νόημα..... 235

Λογικότητα 235 · Λογική, αιτιότητα, χρόνος 237 · Σκοπιμότητα χωρίς σκοπό 240 · Μορφή 242 · Μορφή καί περιεχόμενο 247 · Η έννοια τής άρθρωσης (I) 250 · Η έννοια τού υλικού 254 · Η έννοια τού θεματικού υλικού- πρόθεση καί νοηματικό περιεχόμενο 256 · Πρόθεση καί νόημα 259 · Η κρίση τού νοήματος 262 · Η έννοια τής αρμονίας καί ή Ιδεολογία τής ενότητας 269 · Κατάφαση 273 · Κριτική τού κλασικισμού 275

Υποκείμενο-άντικείμενο..... 279

Υποκειμενικό καί αντικειμενικό: δυό διφορούμενες έννοιες- τό αισθητικό συναίσθημα 279 · Κριτική τής καντιανής έννοιας τής αντικειμενικότητας 282 · Έπισφαλής ισορροπία 284 · Γλωσσικός χαρακτήρας καί συλλογικό υποκείμενο 285 · Σχετικά μέ τή διαλεκτική υποκειμένου-άντικειμένου 288 · « Ιδιοφύια» 290 · Πρωτοτυπία 294 · Φαντασία καί στοχασμός 295 · Αντικειμενικότητα καί έκπραγμάτιση 298

Σχετικά μέ τή θεωρία του έργου τέχνης..... 300

Η αισθητική έμπειρία ώς διαδικασία- ό χαρακτήρας διαδικασίας των έργων τέχνης 300 · Τό εφήμερο 304 · Τεχνούργημα καί γένεση 305 · Τό έργο τέχνης ώς «μονάδα» καί ή εσωτερική ανάλυση 307 · Η τέχνη καί τά έργα τέχνης 309 · Η συστατική σημασία τής Ιστορίας- «κατανοησιμότητα» 311 · Η ανάγκη αντικειμενοποίησης καί διάλυσης 313 · Η ενότητα καί τά πολλά 317 · Η κατηγορία τής εντατικό-

πίτας 319 · «Γιατί ένα έργο δικαιολογημένα αποκαλείται ωραίο» 320 · «Βάθος» 323 · Η έννοια τής άρθρωσης (II) 324 · Σχετικά με τη διαφοροποίηση τής έννοιας πρόοδος 326 · Η ανάπτυξη τών παραγωγικών δυνάμεων 328 · Η αλλοίωση τών έργων 329 · Ερμηνεία, σχόλιο, κριτική 331 · Ο Ιστορικός χαρακτήρας του περιεχομένου αλήθειας· τό υπέροχο στή φύση καί τήν τέχνη 331 · Τό υπέροχο καί τό παιγνίδι 335

Τό γενικό καί τό μερικό-είδικό.....339

Ο νομιναλισμός καί ή παρακμή τών ειδών 339 · Η αισθητική τών ειδών στήν αρχαιότητα 344 · Η ιστορία τής φιλοσοφίας καί οί συμβάσεις 345 · Η έννοια τής τεχνοτροπίας 349 · Η πρόοδος τής τέχνης 352 · Η ιστορία τής τέχνης είναι άνομοιογενής 355 · Η πρόοδος καί ή κατοχή τών υλικών 358 · «Τεχνική» 361 · Η τέχνη στή βιομηχανική εποχή 368 · Νομιναλισμός καί ανοιχτή μορφή 373 · Κατασκευή· στατική καί δυναμική 377

Κοινωνία..... 381

Ο διπλός χαρακτήρας τής τέχνης: κοινωνικό γεγονός καί αυτονομία· ό φετιχιστικός χαρακτήρας τής τέχνης 381 · Πρόσληψη καί παραγωγή 386 · Επιλογή ύλης· καλλιτεχνικό υποκείμενο* σχέση πρός τήν επιστήμη 389 · Η τέχνη ως τρόπος συμπεριφοράς 393 · Ιδεολογία καί αλήθεια 395 · «Ενοχή» 397 · Η πρόσληψη τής πρωτοποριακής τέχνης 398 · Η διαμεσολάβηση τής τέχνης καί τής κοινωνίας 400 · Κριτική τής κάθαρσης· τό κιτς καί τό χυδαίο 403 · Η στάση άπέναντι στήν πρακτική· επίδραση, βίωμα, «συγκλονισμός» 408 · Στράτευση 417· Αίσθητικισμός, νατουραλισμός, Beckett 421 · Κατά τής διοικούμενης τέχνης 425 · Η δυνατότητα τής τέχνης σήμερα 426 · Αυτονομία καί έτερονομία 429 · Πολιτική προτίμηση 431 · Πρόοδος καί αντίδραση 435 · Η τέχνη καί ή άθλιότητα τής φιλοσοφίας 438 · Η προτεραιότητα τού άντικειμένου καί ή τέχνη 439 · Τό πρόβλημα τού σολιψισμού καί ή ψευδής συμφιλίωση 440

Παραλειπόμενα..... 445

Θεωρίες γιά τήν προέλευση τής τέχνης. 548

Ἡ αρχική εισαγωγή.....559

Ἡ παραδοσιακή αισθητική είναι ἀπαρχαιωμένη 559 · Ἡ ἀλλαγὴ λειτουργίας τῆς ἀπλοϊκότητος 565 · Ἡ παραδοσιακὴ αισθητικὴ καὶ ἡ σημερινὴ τέχνη εἶναι ἀσυμφιλίωτες 569 · Περιεχόμενο ἀλήθειας καὶ φετιχισμός τῶν ἔργων τέχνης 572 · Ἡ ἐπιτακτικὴ ἀνάγκη γιὰ αισθητικὴ 573 · Ἡ αισθητικὴ ὡς καταφύγιο τῆς μεταφυσικῆς 577
 Ἡ αισθητικὴ ἐμπειρία ὡς ἀντικειμενικὴ κατανόηση 580 · Εὐωτερικὴ ἀνάλυση τοῦ ἔργου καὶ αισθητικὴ θεωρία 585 · Ἡ διαλεκτικὴ τῆς αισθητικῆς ἐμπειρίας 586 · Τὸ γενικὸ καὶ τὸ μερικὸ-εἰδικὸ 588 · Κριτικὴ τῆς φαινομενολογικῆς ἐρευνας γιὰ τὴν προέλευση 590 · Θέση ἀπέναντι στὴν αισθητικὴ τοῦ Hegel 591 · Ὁ ἀνοιχτός χαρακτήρας τῆς αἰσθητικῆς- αισθητικὴ τῆς μορφῆς καὶ αισθητικὴ τοῦ περιεχομένου (I) 593 · Αἰσθητικὴ τῆς μορφῆς καὶ αισθητικὴ τοῦ περιεχομένου (II)· κανόνες καὶ συνθήματα 597 · Μεθοδολογία, «δεύτερος στοχασμός», ιστορία 599

Ἐπίλογος τῶν ἐπιμελητῶν.....605*Σημειώσεις*.....613*Ευρετήριο κυρίων ὀνομάτων*.....647*Ευρετήριο ἐννοιῶν*.....651

Έχει γίνει αυτονόητο ότι τίποτε από όσα αφορούν την τέχνη όέν είναι πλέον αυτονόητο, ούτε μέσα στό πεδίο της ούτε στη σχέση της πρό τό όλον, ούτε καν ό λόγος ύπαρξής της. Ή απώλεια όσων θά μπορούσαν νά γίνονται χωρίς στοχασμό καί προβληματισμό δέν άντισταθμίζεται από τόν άνοιχτό καί άπέραντο ορίζοντα τών νέων δυνατοτήτων πού έχει απέναντι του ό στοχασμός. Ή διεύρυνση άποκαλύπτεται σέ πολλές διαστάσεις ώς συρρίκνωση. Τά έπαναστατικά καλλιτεχνικά κινήματα γύρω στό 1910 άνοιχθηκαν μέ τόλμη στό πέλαγος σέ άναζήτηση αφάνταστων θησαυρών, αλλά οί περιπέτειες δέν απέφεραν τήν εύτυχία πού επαγγέλλονταν. Άντ' αυτού τέθηκε τότε σέ κίνηση μιá διαδικασία πού διέβρωσε τίς ίδιες τίς κατηγορίες στίς όποιες στηριζόταν. "Όλο καί περισσότερα στοιχεία περιέρχονταν στη δίνη τών νέων ταμπού· οί καλλιτέχνες, αντί νά αισθάνονται χαρά στό διευρυμένο βασίλειο τής ελευθερίας, άρχισαν παντού νά επιδιώκουν πάλι μιá υποτιθέμενη τάξη, ή όποια δύσκολα θά μπορούσε ποτέ νά αποδειχθεί άνθεκτική, διότι ή άπόλυτη ελευθερία στην τέχνη, ένα πεδίο πού εξακολουθεί νά έχει μερικό χαρακτήρα, έρχεται σέ αντίφαση πρός τή μόνη κατάσταση ανελευθερίας μέσα στό όλον. Ή θέση τής τέχνης μέσα στό κοινωνικό όλον είναι πλέον άβέβαιη. Ή άύτονομία πού κατέκτησε μετά τήν αποτίναξη τής λατρευτικής της λειτουργίας καί τών ομοιωμάτων της τρεφόταν από τήν ιδέα τής άνθρωπιás, αλλά όσο ή κοινωνία δέν γινόταν άνθρώπινη, τόσο περισσότερο άρχισε νά κλονίζεται. Τά συστατικά στοιχεία πού ή τέχνη αντλούσε από τό ιδανικό τής άνθρωπιás έξασθένησαν δυνάμει τού εγγενούς της νόμου κίνησης. Ή άύτονομία της παραμένει ασφαλώς άμετάκλητη. Όλες οί άπόπειρες ώστε μέσω τής κοινω-

νικής της λειτουργίας νά αποδοθούν στην τέχνη εκείνα γιά τά όποια ή ίδια διατηρεί καί εκφράζει τίς άμφιβολίες της έχουν άποτύχει. Άλλά ή αυτονομία της άρχίζει νά εκδηλώνει ένα στοιχείο τυφλότητας, τό όποιο ωστόσο τή χαρακτηρίζει άνέκαθεν την εποχή τής χειραφέτησής της αυτό τό στοιχείο επίσκιαζε κάθε άλλο χαρακτηριστικό της παρά τή μή άφέλεια, άν όχι έξαιτίας της, τήν όποια σύμφωνα μέ τόν Hegel δέν επιτρέπεται πιά νά στερηθεί. Αυτή ή μή άφέλεια συνδέεται μέ μιά άφέλεια δευτέρου βαθμού, τήν άβεβαιότητα γιά τό αισθητικό της πρός τί. Παραμένει άβέβαιο άν ή τέχνη είναι άκόμη γενικά δυνατή, άν μετά τήν πλήρη χειραφέτησή της δέν έχει υπονομεύσει καί χάσει τίς προϋποθέσεις της. Τό ερώτημα προκύπτει από αυτό πού ήταν άλλοτε ή τέχνη. Τά έργα τέχνης εγκαταλείπουν τόν εμπειρικό κόσμο καί παράγουν έναν άντίθετό του καί ιδιότυπο κόσμο, ό όποιος φέρεται σάν νά ήταν επίσης όντολογικά ύπαρκτός. Έτσι τείνουν α priori, όσο τραγικά καί άν έμφανίζονται, πρός τήν κατάφαση. Τά στερεότυπα γιά τή συμφιλιοτική άνταύγεια πού από τήν τέχνη άπλώνεται πάνω στήν πραγματικότητα είναι άποκρουστικά, καί μάλιστα όχι μόνον επειδή παρωδούν τήν τέχνη μέσω του αστικά μαγειρευμένου τύπου της καί τήν κατατάσσουν στίς κυριακάτικες εκδηλώσεις πού προσφέρουν παρηγοριά, αλλά επειδή ξύνουν τήν πληγή τής ίδιας τής τέχνης. Μέ τήν αναπόφευκτη αποκήρυξη τής θεολογίας, τήν παραίτηση από τήν πλήρη άξίωση γιά τήν αλήθεια τής λύτρωσης, μιά έκκοσμίκευση χωρίς τήν όποια ή τέχνη ποτέ δέν θά είχε άναπτυχθεί, είναι καταδικασμένη νά προσφέρει στό ύπάρχον καί κατεστημένο μιά ενθάρρυνση ή όποια, στερημένη από κάθε έλπίδα γιά κάτι Άλλο, ενισχύει τή μαγική επήρεια εκείνου από τό όποιο ή αυτονομία τής τέχνης επιθυμεί νά άπελευθερωθεί. "Υποπτη γιά μιά τέτοια ενθάρρυνση είναι ή Ιδια ή άρχή τής αυτονομίας: καθώς έχει τό θράσος νά θέτει εξ έαυτής τήν όλότητα, ένα στρογγυλό, κλειστό καί ενιαίο όλον, αυτή ή εικόνα μεταφέρεται στόν κόσμο στόν όποιο βρίσκεται ή τέχνη καί τόν όποιο παράγει. Μέ τήν αποκήρυξη τής εμπειρίας -καί αυτή ενυπάρχει στήν έννοιά της, δέν είναι απλώς μιά φυγή, είναι ένας ένύπαρκτος νόμος της- καθαγιάζει τήν επικυριαρχία της. Σέ μιά μελέτη του ό Helmut Kuhn έξυμνεϊ τήν τέχνη πιστοποιώντας ότι κάθε έργο της είναι ένα έγκώμιο.¹ Η θέση του θά ήταν αληθινή, άν είχε κριτικό χαρακτήρα.

Μπροστά στις διαστάσεις που έχει λάβει ή πραγματικότητα, ο καταφατικός χαρακτήρας της τέχνης, που είναι γι' αυτή άναπόφευκτος, της έχει γίνει άφόρητος. Πρέπει νά στρέφεται έναντίον αυτού που συνιστά την έννοιά της, όποτε γίνεται άβέβαιη ως τόν εσώτατο Ιστό της. Δέν μπορεί όμως νά τήν ξεκαθαρίσει κανείς μέ την άφηρημένη άρνησή της. Προσβάλλοντας αυτό που μέσα από τή συνολική της παράδοση φαινόταν εγγυημένο ως βασικό της στρώμα, ή τέχνη αλλάζει ποιοτικά, γίνεται από τή μεριά της κάτι 'Άλλο. Είναι σέ θέση νά τό πράξει, διότι μέσω όλων των εποχών, βάσει της μορφής της, στρεφόταν κατά τού απλώς ύπάρχοντος, τού κατεστημένου, καί ταυτόχρονα ερχόταν άρωγός του καθώς διαμόρφωνε τά στοιχεία του. Δέν μπορεί άπλως νά υπαχθεί ούτε στόν τύπο της παρηγορήτριας ούτε στό αντίθετό του.

Η τέχνη έχει τήν έννοιά της στόν Ιστορικά μεταβαλλόμενο άστερισμό στοιχείων· αυτή ή έννοια άντιστέκεται σέ κάθε προσπάθεια όρισμού. Η ουσία της δέν μπορεί νά άναχθεί στις απαρχές της, σάν νά υπήρχε ένα πρώτο βασικό στρώμα πάνω στό όποιο θά ήταν θεμελιωμένα όλα τά επακόλουθα στρώματα καί μέ τόν κλονισμό τού αρχικού στρώματος θά άντατρέπονταν καί αυτά. Η πίστη ότι τά πρώτα έργα τέχνης είναι τά πίο υψηλά καί πίο καθαρά είναι όψιμότατος ρομαντισμός· δέν θά ήταν λιγότερο δικαιολογημένη ή πεποίθηση ότι τά πίο παλαιό έντεχνα μορφώματα, αδιαχώριστα από μαγικές πρακτικές, από ιστορικές μαρτυρίες καί πρακτικούς σκοπούς, όπως ή άνάγκη νά γίνεται κανείς ακουστός από μεγάλες άποστάσεις μέ φωνές ή μέ ήχους πνευστών, είναι θολά καί μη καθαρά· ό κλασικισμός κατέφευγε κατά προτίμηση σέ τέτοια επιχειρήματα. Άπό μιά αδρή ιστορική σκοπιά τά δεδομένα χάνονται μέσα στην άοριστία.² Η άπόπειρα νά υπαχθεί ή ιστορική γένεση της τέχνης όντολογικά σέ ένα ανώτατο κίνητρο θά χανόταν κατ' άνάγκη σέ πολλά καί παράταιρα σημεία καί ή θεωρία δέν θά είχε τίποτε στά χέρια της εκτός από τή σημαντική άσφαλώς γνώση ότι οί τέχνες δέν μπορούν νά ένταχθούν στην τέχνη υπό τήν έννοια της άρρηκτης ταυτότητας.³ Σέ θεωρήσεις άφιερωμένες στις αισθητικές άρχές*¹ οργιάζει ή θετικιστική συλλογή υλικών πλάι στη θεωρητική εικονολογία, που κατά τά άλλα είναι μισητή στις επιστήμες· τό μεγαλύτερο παράδειγμα είναι ό ΒΒοήοιη. "Αν άντ' αυτού ήθελε κανείς, σύμφωνα μέ τό φιλοσοφικό έθιμο, νά χωρίσει κατηγορηματι-

κά τό λεγόμενο ζήτημα τής προέλευσης, ως κάτι πού αφορά την ουσία, από τό γενετικό ζήτημα, ως κάτι πού αφορά τήν πρωτοϊστορία, θά διέπραττε μία αυθαιρεσία, διότι θά χρησιμοποιούσε τήν έννοια τής προέλευσης παραβιάζοντας τήν έναντιωνόμενη σημασία τής λέξης. Ο ορισμός τής έννοιας τής τέχνης είναι πάντοτε προσημασμένος από αυτό πού ήταν κάποτε ή τέχνη, νομιμοποιείται όμως μόνον από αυτό πού έχει γίνει καί παραμένει άνοιχτός σέ αυτό πού θέλει καί Ισως μπορεί νά γίνει. Ένώ πρέπει νά τηρείται ή διαφορά της από τήν απλή έμπειρία, ή ίδια ύφίσταται μέσα της ποιοτικές αλλαγές- πολλά μορφώματα, λόγου χάρη άντικείμενα λατρείας, μεταμορφώνονται στην πορεία τής Ιστορίας σέ τέχνη, ενώ άλλοτε δέν ήταν· άλλα, πού ήταν τέχνη, έπαψαν νά είναι. Τό ερώτημα πού τίθεται από τά πάνω, άν ένα φαινόμενο όπως ό κινηματογράφος είναι ή δέν είναι τέχνη, δέν οδηγεί πουθενά. Τό γεγονός ότι ή τέχνη είναι προϊόν του Ιστορικού γίνεσθαι παραπέμπει τήν έννοιά της σέ αυτό πού ή τέχνη δέν περιέχει. Η διάσταση ανάμεσα σέ αυτά πού στάθηκαν κίνητρα τής τέχνης, τό τεταμένο τόξο πρós τό παρελθόν της, περιγράφει τά λεγόμενα αισθητικά ζητήματα τής σύστασής της. Η τέχνη μπορεί νά έρμηνευθεί μόνο βάσει του νόμου κίνησής της, όχι βάσει σταθερών παραμέτρων. Καθορίζεται σέ σχέση μέ αυτό πού ή τέχνη δέν είναι. Τό ειδικό στοιχείο πού κάνει τήν τέχνη τέχνη πρέπει νά συναχθεί βάσει του περιεχομένου της: από τό "Άλλο της- μόνον αυτό θά ικανοποιούσε κάπως τήν άπαίτηση μιας ύλιστικής-διαλεκτικής αισθητικής. Προσδιορίζεται ειδικότερα βάσει αυτού πού τή χωρίζει από αυτό πού έγινε- ό νόμος κίνησής της είναι ό Ιδιος ό νόμος τής μορφής της. Η τέχνη υπάρχει μόνο στή σχέση πρós τό "Άλλο της, είναι ή διαδικασία πού τή συνδέει μέ αυτό. Άξιοματικό χαρακτήρα για μιά άναπροσανατολισμένη αισθητική έχει ή αντίληψη πού άνέπτυξε ό όψιμος Nietzsche κατά τής παραδοσιακής φιλοσοφίας, ότι καί τό προϊόν του γίνεσθαι μπορεί νά είναι άληθές. Πρέπει νά άντιστραφεί ή παραδοσιακή αντίληψη πού ό Ιδιος άνέτρεψε: άλήθεια είναι μόνο κάτι πού έχει γίνει. Τό στοιχείο πού εμφανίζεται ως νομοτέλεια του έργου τέχνης είναι ένα όψιμο προϊόν τόσο τής ένδοτεχνικής εξέλιξης όσο καί τής θέσης τής τέχνης μέσα στην προϊούσα έκκοσμίκευση· αναμφίβολα όμως τά έργα τέχνης έγιναν έργα τέχνης μόνον άρνούμενα τήν προέλευσή τους. Δέν πρέπει νά τούς καταλογίζεται

ὡς προπατορικό αμάρτημα τὸ ὄνειδος τῆς παλαιός τους εξάρτησης ἀπὸ τὴν ἀπατηλὴ μαγγανεία, τὴν ἀγγαρεία καὶ τὴ διασκέδαση, ἀφοῦ πλέον ἔχουν καταργήσει ἀναδρομικά τίς πηγές ἀπὸ τίς ὁποῖες προήλθαν. Ἡ μουσικὴ τῶν συνεστιάσεων δὲν εἶναι ἀναπόφευκτη γιὰ τὴν ἀπελευθερωμένη μουσικὴ οὔτε ἦταν μιά σεβαστὴ προσφορά υπηρεσίας στὸν ἄνθρωπο τὴν ὁποία ἡ αὐτόνομη τέχνη ἀρνεῖται ἀνοσιουργώντας. Οἱ ἀξιοκαταφρόνητοι κροταλισμοὶ τῆς μουσικῆς τῶν συνεστιάσεων δὲν γίνονται καλύτεροι ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι στὴ συντριπτικὴ τους πλειονότητα τὰ προϊόντα πού φθάνουν σήμερα στοὺς ἀνθρώπους ὡς τέχνη πλατειάζουν τὴν ηχώ ἐκείνων τῶν κροταλισμῶν.

Ἡ ἐγγελιανὴ προοπτικὴ μίας πιθανῆς εξαφάνισης τῆς τέχνης συμφωνεῖ μὲ τὸν χαρακτήρα τῆς τέχνης ὡς ἐνός προϊόντος τοῦ γίνεσθαι. Τὸ γεγονός ὅτι ὁ Hegel φαντάσθηκε τὴν τέχνη ὡς εφήμερη καὶ παρὰ ταῦτα τὴν κατέταξε στὸ ἀπόλυτο πνεῦμα βρίσκεται σέ ἀρμονία μὲ τὸν διπλὸ χαρακτήρα τοῦ συστήματος του, ἀλλὰ δίνει τὴν ἀφορμὴ γιὰ ἓνα συμπέρασμα πού ὁ ἴδιος δὲν θὰ τὸ ἐβγαζε ποτέ: τὸ περιεχόμενο τῆς τέχνης, νοούμενο ὡς πνευματικὴ ἀξία, σύμφωνα μὲ τὴν ἀντίληψή του τὸ ἀπόλυτό της, δὲν χωράει στὴ διάσταση τῆς ζωῆς καὶ τοῦ θανάτου της. Τὸ περιεχόμενό της, ἡ πνευματικὴ της ἀξία, θὰ μπορούσε νὰ βρίσκεται στὸν ἴδιο τὸν εφήμερο χαρακτήρα της. Νοητὸ καὶ ὄχι ἀπλῶς μιά ἀφηρημένη δυνατότητα εἶναι ὅτι ἡ μεγάλη μουσικὴ -ἓνα ὄψιμο φαινόμενο- ἦταν δυνατὴ μόνο σέ μιά σύντομη περίοδο τῆς ἀνθρωπότητας. Ἡ ἐξέγερση τῆς τέχνης, τελεολογικὰ προϋποτιθέμενη στὴ «θέση (της) ἀπέναντι στὴν ἀντικειμενικότητα», τὸν ἱστορικό κόσμο, μετατράπηκε σέ ἐξέγερσὴ της κατὰ τῆς τέχνης- θὰ ἦταν ἄσκοπο νὰ προβλέψει κανεὶς ἂν ἡ τέχνη θὰ ἀντέξει αὐτὴ τὴ δοκιμασία. Αὐτὸ πού ἄλλοτε ἔκανε τοὺς ἀντιδραστικούς καὶ ἀπαισιόδοξους ὅσον ἀφορὰ τὸν πολιτισμὸ νὰ θρηγούν καὶ νὰ κρούουν τὸν κῶδωνα τοῦ κινδύνου δὲν πρέπει νὰ καταπνίγεται ἀπὸ τὴν κριτικὴ τοῦ πολιτισμοῦ: ὅτι, ὅπως ἐκτιμοῦσε πρὶν ἀπὸ ἑκατὸν πενήντα χρόνια ὁ Hegel, ἡ τέχνη θὰ μπορούσε νὰ ἔχει μπεῖ στὴν ἐποχὴ τῆς παρακμῆς της. Ὅπως ὁ φοβερὸς λόγος τοῦ Rimbaud πρὶν ἀπὸ ἑκατὸ χρόνια, προεξοφλώντας τὴν ἱστορία τῆς νέας τέχνης, τὴν πραγματοποιοῖσε μέσα του ὡς τὸ ἀκρότατο ὅριο, ἡ σιωπὴ του, ἡ ἐνταξί του ὡς υπαλλήλου, προεξόφλησε αὐτὴ τὴν τάση. Ἡ αἰσθητικὴ σήμερα δὲν ἔχει τὴν ἐξουσία

νά Ορίσει άν θά μετατραπεί σέ νεκρολόγιο τής τέχνης, αυτό όμως πού δέν επιτρέπεται νά κάνει είναι νά συντάξει καί νά εκφωνήσει τόν επικήδειο λόγο γιά τόν θάνατό της καί γενικά νά διαπιστώσει τό τέλος της, νά έντρυφεί στό παρελθόν της καί, αδιάφορο υπό ποιόν τίτλο, νά αύτομολήσει στη βαρβαρότητα, ή οποία δέν είναι καλύτερη από τόν πολιτισμό, πού τού άξιζε ή βαρβαρότητα γιά τή βάρβαρη συμπεριφορά του. Τό ίδιο τό πνευματικό περιεχόμενο τής τέχνης τού παρελθόντος δέν είναι όμως άνάγκη νά καταπέσει, είτε ή ίδια ή τέχνη καταργηθεί, αύτοκαταργηθεί ή παρέλθει, είτε συνεχίσει απεγνωσμένη την πορεία της. Θά μπορούσε νά έπιζήσει καί μετά τό τέλος τής τέχνης σέ μία κοινωνία πού θά είχε άπαλλαγεί από τη βαρβαρότητα τού πολιτισμού της. Αυτά πού έχουν ήδη νεκρωθεί δέν είναι απλώς μερικές μορφές, αλλά άμέτρητα θεματικά υλικά: τή λογοτεχνία γιά τή μοιχεία, πού καλύπτει τή βικτωριανή περίοδο τού δέκατου ένατου καί των άρχών τού εικοστού αιώνα, δύσκολα μπορεί κανείς πιά νά τήν παρακολουθήσει μέ άμεση κατανόηση μετά τή διάλυση τής πυρηνικής οικογένειας, όπως ήταν στην άκμή τής αστικής εποχής, καί τή χαλάρωση τής μονογαμίας· μόνο στή χυδαία λογοτεχνία των εικονογραφημένων περιοδικών επιβιώνει πεινχρά καί άνάποδα. Από τήν άλλη μεριά όμως ή αυθεντικότητα τής *Μαντάμ Μποβαρν*, πού άλλοτε είχε εντυπωθεί στό θεματικό της περιεχόμενο, έχει υπερκεράσει ήδη αυτό τό περιεχόμενο καί τήν παρακμή του. Άλλά αυτό δέν επιτρέπεται νά μάς παρασύρει σέ μία ιστορικοφιλοσοφική αισιοδοξία ώστε νά πιστεύουμε στό άκατανίκητο πνεύμα. Τό θεματικό περιεχόμενο μπορεί νά συμπαρασύρει στην πτώση του αυτό πού τό ξεπερνά. Η τέχνη καί τά έργα τέχνης είναι όμως έτοιμόρροπα επειδή -όχι άπλως ως ετερόνομα καί εξαρτημένα, αλλά άκόμη καί στόν πυρήνα τής αυτονομίας τους, ή όποια επικυρώνει τήν κοινωνική θέσπιση τού καταμερισμού τής εργασίας τού πνεύματος καί τής άποκομμένης του ύπαρξης- δέν είναι μόνο τέχνη, αλλά καί κάτι ξένο καί αντίθετο πρός αυτή. Στην Ιδια της τήν έννοια ενυάρχει τό ένζυμο πού τήν καταργεί.

Απαραίτητο γιά τήν αισθητική διάθλαση είναι αυτό πού διαθλάται, όπως καί γιά τή φαντασία εκείνο πού φαντάζεται. Αυτό ισχύει προπάντων γιά τήν ένύπαρκτη σκοπιμότητα. Στή σχέση της πρός τήν εμπειρική πραγματικότητα ή τέχνη μετουσιώνει τήν άρχή

τής αυτοσυντήρησης (*sese conservare*), πού Ισχύει στην πραγματικότητα, στό Ιδανικό τής διατήρησης τής ταυτότητας τών προϊόντων της· ζωγραφίζουμε μιά εικόνα, σύμφωνα με τή ρήση τού Schónberg, καί όχι αυτό πού παριστάνει ή εικόνα. Κάθε έργο τέχνης θέλει από μόνο του τήν ταυτότητα μέ τόν έαυτό του, ή όποια στήν εμπειρική πραγματικότητα επιβάλλεται μέ τή βία σέ όλα τά αντικείμενα ως ταυτότητα μέ τό υποκείμενο καί έτσι δέν επιτυγχάνεται. Ή αισθητική ταυτότητα πρέπει να συμπαραστέκεται στό μή ταυτό, τό όποιο στήν πραγματικότητα καταπιέζεται από τήν ανάγκη γιά ταυτότητα. Μόνο δυνάμει τού χωρισμού από τήν εμπειρική πραγματικότητα, ό όποιος επιτρέπει στήν τέχνη νά διαμορφώνει σύμφωνα μέ τίς ανάγκες της τή σχέση μεταξύ τού όλου καί τών μερών, γίνεται τό έργο τέχνης ύπαρξη δευτέρου βαθμού. Τά έργα τέχνης είναι όμοιώματα τής εμπειρικής ζωής καθόσον τής παρέχουν αυτά πού τής άρνείται ή εξωτερική πραγματικότητα καί έτσι τήν άπελευθερώνουν από τίς διαστρεβλώσεις πού ύφίσταται από τήν ύλική-έξωτερική εμπειρία. Ένώ ή διαχωριστική γραμμή άνάμεσα στήν τέχνη καί τόν εμπειρικό κόσμο δέν επιτρέπεται νά έξαλειφθεϊ, προπάντων μέ τήν ήρωοποίηση τού καλλιτέχνη, τά έργα τέχνης έχουν μιά ζωή ίδιου τύπου. Δέν είναι μόνον ή εξωτερική τους μοίρα. Τά σημαντικά έργα τέχνης φανερώνουν όλο καί νέα στρώματα, γερνούν, κρύνονται*, πεθαίνουν^'. Τό γεγονός ότι ως τεχνουργήματα, ως άνθρωπινα προϊόντα, δέν ζούν μέ άμεσο τρόπο όπως οί άνθρωποι είναι μιά ταυτολογία. Αλλά ή υπογράμμιση τού στοιχείου τού τεχνουργήματος στήν τέχνη δέν άφορα τόσο τήν ιδιότητά τους ως προϊόντων όσο μάλλον τό ποιόν τους, άδιάφορο πώς έχει έπιτευχθεϊ. Ζωντανά είναι ως όμιλούντα, μέ έναν τρόπο πού δέν διαθέτουν τά φυσικά αντικείμενα, όπως καί τά υποκείμενα πού τά έφτιαξαν. Μιλούν δυνάμει τής επικοινωνίας όλων τών επιμέρους πού τά απαρτίζουν. "Έτσι έρχονται σέ αντίθεση πρός τήν έλλειψη συγκέντρωσης τών άπλώς υπαρχόντων. Αλλά ως τεχνουργήματα άκριβώς, ως προϊόντα κοινωνικής εργασίας, επικοινωνούν καί μέ τόν έμπειρικό κόσμο, τόν όποιο αποποιούνται, καί άντλούν από αυτόν τό περιεχόμενό τους. Ή τέχνη άρνείται τά χαρακτηριστικά πού επιβάλλονται κατηγοριακά στόν κόσμο τής έμπειρίας καί παραταύτα κρύβει στήν ίδια της τήν ουσία εμπειρικά στοιχεία. "Αν ή τέχνη εναντιώνεται στόν εμπειρικό κόσμο μέσω

τής μορφής της -καί ή διαμεσολάβηση τής μορφής καί τού περιεχομένου δέν μπορεί νά συλληφθεῖ χωρίς τη διάκριση αὐτῶν τῶν δύο-, ή διαμεσολάβηση πρέπει νά ἀναζητηθεῖ ὡς ἓνα βαθμὸ γενικά στο γεγονός ὅτι ή αισθητική μορφή εἶναι κατασταλαγμένο περιεχόμενο. Οἱ φαινομενικά πὶο καθαρές μορφές, ἐκεῖνες τής παραδοσιακῆς μουσικῆς, ἀνάγονται, ὡς την τελευταία ιδιωματική λεπτομέρεια, σέ περιεχόμενα ὅπως ὁ χορός. Πολλά διακοσμητικά στοιχεῖα ἦταν ἄλλοτε σύμβολα λατρείας. Μιά ἀνασυσχέτιση αισθητικῶν μορφῶν μέ παλαιά περιεχόμενα, ὅπως αὐτή πού πραγματοποιοῖσε ή Σχολή τού Warburg πάνω στίς επιβιώσεις τής ἀρχαιότητος, θά ἔπρεπε νά ἐπιχειρηθεῖ σέ ευρύτερη κλίμακα. Ὑλλά ή ἐπικοινωνία τῶν ἔργων τέχνης μέ την ἐξωτερική πραγματικότητα, μέ τόν κόσμο, πού, μακάρια ή κακότυχα, τού κλείνουν την πόρτα, γίνεται μέσω μη ἐπικοινωνίας· αὐτό ἀκριβῶς φανερώνει τή διάθλασή τους. Εἶναι εὐκόλο νά σκεφθεῖ κανεῖς ὅτι τό αὐτόνομο βασιλείο τους δέν ἔχει κανένα κοινὸ σημεῖο μέ τόν ἐξωτερικὸ κόσμο ἐκτός ἀπὸ μερικά δανεισμένα στοιχεῖα, πού ἐντάσσονται σέ ἓνα ἐντελὸς ἀλλαγμένο πλαίσιο. Παραταῦτα εἶναι ἀδιαμφισβήτητη ή κοινοτοπία πού προέρχεται ἀπὸ την Ἱστορία τῶν ἰδεῶν, ὅτι ή ἐξέλιξη τῶν καλλιτεχνικῶν μεθόδων, πού συνήθως συνοψίζεται ὑπὸ την ἐννοια τής τεχνοτροπίας, ἀνταποκρίνεται πρὸς την κοινωνική ἐξέλιξη. Ὑκόμη καί τό πὶο ὑψηλὸ ἔργο τέχνης λαμβάνει μιά ορισμένη θέση ἀπέναντι στην ἐμπειρική πραγματικότητα, καθὼς ἐγκαταλείπει τόν μαγικὸ της κύκλο, ὅχι μιά γιά πάντα, ἀλλὰ ἐπανειλημμένα καί συγκεκριμένα, σέ μιά μή συνειδητὴ πολεμική κατὰ τής κατάστασης πραγμάτων στή δεδομένη Ἱστορική στιγμή. Τό γεγονός ὅτι τὰ ἔργα τέχνης ὡς μονάδες χωρίς παράθυρα^{3*5} «παριστάνουν» αὐτό πού τὰ Ἰδια δέν εἶναι δέν μπορεί ἴσως νά κατανοηθεῖ παρὰ μόνο βάσει τής ἰδέας ὅτι ή ἴδια τους ή δυναμική, ή ἐνύπαρκτη ἱστορικότητά τους ὡς διαλεκτική τής φύσης καί τής υποταγῆς τής φύσης, δέν εἶναι μόνο τής ἰδίας υφῆς μέ ἐκεῖνη τού ἐξωτερικοῦ κόσμου, ἀλλὰ μοιάζει μέ αὐτή μέσα της χωρίς νά τή μίμειται. Ὑ αισθητική παραγωγική δύναμη εἶναι ή Ἰδια μέ ἐκεῖνη τής ωφέλιμης ἐργασίας καί ἔχει μέσα της τήν Ἰδια τελεολογία· καί αὐτό πού μπορεί νά ἀποκαλεῖται αισθητική παραγωγική σχέση, ὅλες οἱ συνθήκες στίς ὅποιες εἶναι ἐναρμολοσμένα ή παραγωγική δύναμη καί βρίσκει τήν ἐπικύρωσή της, εἶναι κατασταλάγματα ή ἀποτυπω-

ματα τής κοινωνικής παραγωγικής δίγαμης. Ό διπλός χαρακτήρας τής τέχνης, ως αυτόνομης καί ως κοινωνικού δεδομένου, μεταβιβάζεται αδιάκοπα στή ζώνη τής αυτονομίας της. Σέ μιά τέτοια σχέση μέ τόν έμπειρικό κόσμο τά έργα τέχνης διασώζουν, σέ ουδέτερη μορφή, αυτό πού κάποτε οί άνθρωποι ζούσαν, κυριολεκτικά καί άδιαχώριστα, στήν ύπαρξή τους καί πού τό πνεύμα έδωξε από τό πλαίσió της. Στόν διαφωτισμό συμμετέχουν επειδή δέν ψεύδονται: δέν προσποιούνται ότι μέ αυτά πού εκφράζουν κυριολεκτούν. Είναι όμως πραγματικά επειδή συνιστούν απαντήσεις στήν ερωτηματική μορφή αυτών πού τούς έρχονταν από τόν έξωτερικό κόσμο. Τά βασικά στρώματα τής εμπειρίας πού αποτελούν κίνητρα γιά τήν τέχνη συγγενεύουν μέ τόν αντικειμενικό κόσμο, μπροστά στόν όποιο τρομάζουν καί κάνουν πίσω. Οι άλυτοι άνταγωνισμοί τής πραγματικότητας επανέρχονται στά έργα τέχνης ως ένυπαρκτα προβλήματα τής μορφής τους. Αυτό, καί όχι ή εμβολή αντικειμενικών στοιχείων, καθορίζει τή σχέση τής τέχνης πρός τήν κοινωνία. Η τέχνη, χωρισμένη {χωρίς} από τήν εμπειρική ύπαρξη, λαμβάνει θέση απέναντι της ακολουθώντας τό έγελιανό επιχείρημα κατά τού Kant ότι, μόλις θέσει κανείς ένα όριο, μέ αύτή τήν όριοθέτηση ξεπερνά τό όριο προσλαμβάνοντας μέσα του εκείνο πού θέλησε νά αποκλείσει μέ αυτό τό φράγμα. Μόνον αυτό, καί όχι μιά ήθικολογία, είναι ή κριτική τής αρχής «ή τέχνη γιά τήν τέχνη» (*l'art pour l'art*), πού μέ τήν άφηρημένη της άρνηση άπολυτοποιεί τόν *χωρισμό*³¹ τής τέχνης. Η ελευθερία των έργων τέχνης, γιά τήν όποια ή αύτοσυνείδησή τους ύπερηφανεύεται καί χωρίς τήν οποία δέν θά υπήρχαν, είναι μιά πανουργία τού ίδιου τους τού Λόγου. Όλα τά στοιχεία τους άλυσοδένουν τά έργα τέχνης μέ αυτό πού γιά τά ίδια είναι ευτυχία νά τό υπερπηδούν καί μέσα στό όποιο κινδυνεύουν κάθε στιγμή νά βουλιάξουν. Στή σχέση πρός τήν έμπειρική πραγματικότητα θυμίζουν τό θεολογούμενο σύμφωνα μέ τό όποιο στήν κατάσταση τής λύτρωσης όλα είναι όπως είναι καί παραταύτα διαφορετικά. Είναι προφανής ή άναλογία πρός τήν τάση τού βέβηλου νά έκκοσμικεύσει τή σφαίρα τού ιερού ώσπου μόνον έκκοσμικευμένη νά μπορεί νά διατηρηθεί· ή σφαίρα τού Ιερού άντικειμενοποιείται τρόπον τινά, περιφράσσεται μέ πασσάλους, διότι τό Ιδιο του τό στοιχείο άναλήθειας αναμένει τήν έκκοσμίκευση καί ταυτόχρονα τήν αποκρούει μέ ξόρκια. Σύμφω-

να μέ αυτά ή καθαρή έννοια τής τέχνης όέν θά ήταν ή έκταση μιας άπαξ διά παντός εξασφαλισμένης σφαίρας, αλλά θά κατασκευαζόταν κάθε φορά, σέ μιά στιγμιαία καί εύθραυστη ισορροπία, άρκετά παρόμοια μέ εκείνη μεταξύ τού Έγώ καί τού Αυτό. Ή διαδικασία τής αύτοαπομάκρυνσης πρέπει νά άνανεώνεται διαρκώς. Κάθε έργο τέχνης είναι μιά χρονική στιγμή· κάθε επιτυχές έργο είναι μιά ισορροπία δυνάμεων, μιά στιγμιαία διακοπή τής διαδικασίας πού συνιστά τό έργο τέχνης όπως φανερώνεται στό επίμονο μάτι. "Αν τά έργα τέχνης είναι άπαντήσεις στά ίδια τους τά ερωτήματα, αυτό μετατρέπει καί τά ίδια πολύ περισσότερο σέ ερωτήματα. Ή τάση νά άντιλαμβάνεται κανείς τήν τέχνη μέ έξωαισθητικό ή προαισθητικό τρόπο, μιά ροπή πού μέχρι σήμερα δέν έχει μειωθεί μέ τήν -άποτυχημένη πάντως άπό τή μεριά της- μόρφωση, δέν είναι μόνον ένα βαρβαρικό κατάλοιπο ή μιά άνάγκη τής συνειδησης τών όπισθοδρομούντων. Στην τέχνη υπάρχει κάτι πού τήν ευνοεί. "Όταν τήν άντιλαμβάνεται κανείς μέ αυστηρά αισθητικό τρόπο, δέν τήν άντιλαμβάνεται σωστά άπό αισθητική άποψη. Μόνον όταν τό "Άλλο τής τέχνης γίνεται συναντιληπτό ως ένα άπό τά πρώτα στρώματα τής καλλιτεχνικής εμπειρίας μπορεί νά μετουσιωθεί αύτή ή εμπειρία, νά λυθεί ό έγκλα)βισμός στό θεματικό πλαίσιο, χωρίς ή αύθυπαρξία τής τέχνης νά γίνει κάτι άδιάφορο. Ή τέχνη έχει καί δέν έχει χωριστή ύπαρξη καί χωρίς ετερογενή στοιχεία χάνει τήν αυτονομία της. Τά μεγάλα έπη, πού επέζησαν καί άφοϋ ξεχάστηκαν, στόν καιρό τους ήταν άνάμεικτα μέ Ιστορικές καί γεωγραφικές άναφορές· ό καλλιτέχνης Valéry παρατήρησε πόσα στοιχεία μή άναχωνευμένα στή νομοτέλεια τής μορφής διατηρήθηκαν στά ομηρικά έπη, όπως καί στά προχριστιανικά-γερμανικά καί τά χριστιανικά, χωρίς αυτό νά έχει μειώσει τήν άξια τους σέ σύγκριση μέ τά μορφώματα πού δέν περιέχουν σκωρία. Παρόμοια καί ή τραγωδία, άπό τήν οποία πρέπει νά έχει εξαχθεί ή ιδέα τής αισθητικής άυτονομίας, ήταν ένα ομοίωμα λατρευτικών πράξεων προορισμένων γιά εύρύτερο κοινό. Ή ιστορία τής τέχνης ως ιστορία τής προόδου τής άυτονομίας της δέν μπόρεσε νά ξεριζώσει αυτό τό στοιχείο, καί μάλιστα όχι μόνο λόγω τών δεσμεύσεών της. Τό ρεαλιστικό μυθιστόρημα στήν άκμή του ως μορφή, τόν δέκατο ένατο αιώνα, είχε κάτι άπό αυτό πού άπέμεινε μετά τή συστηματική του ταπείνωση άπό τή θεωρία τού λεγομένου σοσιαλιστικού ρε-

αλισμού, τό ρεπορτάζ, την προεξόφληση αυτών πού έμελλε νά ερευνήσει ή κοινωνική επιστήμη. Ό φανατισμός τής γλωσσικής μορφοποίησης στή *Μαντάμ Μποβαρύ* συναρτάται ίσως μέ αυτό ακριβώς τό αντίθετό του στοιχείο· ή ενότητα αυτών τών ούο είναι ή άμείωτη έπικαιρότητά της. Τό κριτήριο τών έργων τέχνης είναι διπλό: αν καταφέρνουν νά υπαγάγουν τά στρώματα του υλικού τους καί τίς λεπτομέρειες στον ένυπαρκτο νόμο τής μορφής τους καί μέ αυτή τήν ενσωμάτωση νά διατηρήσουν, έστω όχι άρρηκτα, αυτά πού άντιστέκονται σέ μιά τέτοια ύπαγωγή-ένσωμάτωση, ή όποια ως τέτοια δέν προστατεύει τήν ποιότητα· στήν Ιστορία τής τέχνης αυτά τά δύο στοιχεία διαχωρίζονται συχνά. Διότι καμμία μεμονωμένη διαλεχτή κατηγορία, ούτε καν ή αισθητικά κεντρική τού νόμου τής μορφής, δέν κατονομάζει τήν ουσία τής τέχνης καί δέν έπαρκεί γιά τήν αξιολόγηση τών προϊόντων της. Τή χαρακτηρίζουν γνωρίσματα πού δέν μπορούν νά συλληφθούν σέ πάγιες έννοιες τής φιλοσοφίας τής τέχνης. Η αισθητική τού περιεχομένου τού Hegel διέκρινε τό στοιχείο τής έτερότητάς της, τό "Άλλο της, πού είναι εγγενές στήν τέχνη, καί υπερκέρασε τήν αισθητική τής μορφής, ή οποία κατά τά φαινόμενα εργάζεται μέ μιά τόσο πύο καθαρή έννοια τής τέχνης, ενώ αφήνει ελεύθερες καί ιστορικές εξελίξεις πού ή αισθητική τού περιεχομένου τού Hegel καί τού Kierkegaard τίς κρατά δεσμευμένες, όπως ή πορεία πρós τή μή ρεαλιστική ζωγραφική. Ταυτόχρονα όμως ή ιδεαλιστική διαλεκτική τού Hegel, πού νοεί τή μορφή ως περιεχόμενο, έπαναστρέφεται σέ ένα ώμό προαισθητικό στάδιο. Συγχέει τήν άπεικονιστική ή συλλογιστική επεξεργασία θεματικών υλικών μέ τή συστατική γιά τήν τέχνη έτερότητα. Ό Hegel παραβαίνει τρόπον τινά τή δική του διαλεκτική άντίληψη περί αισθητικής, μέ άνυπολόγιστες γι' αυτόν συνέπειες· εύνόησε τήν απειρόκαλη μετατροπή τής τέχνης σέ ιδεολογία τής κυριαρχίας. 'Από τήν άλλη μεριά τό στοιχείο τού μή πραγματικού, τού μή οντος στήν τέχνη δέν είναι ελεύθερο άπέναντι στό ον. Δέν τίθεται αύθαίρετα, δέν εφευρίσκεται, όπως θά ήθελε ή συμβατική άποψη, αλλά δομείται από αναλογίες ανάμεσα σέ όντα, οι όποιες μέ τή σειρά τους άπαιτούνται από αυτά, από τήν άτέλεια, τήν ανάγκη, τήν άντιφατικότητα καί τίς δυνατότητες αυτών τών οντων, ενώ καί στίς αναλογίες είναι άκόμη αισθητές οι μεταδονήσεις τών οντων καί τών σχέσεών τους. Η σχέση τής τέχνης πρós τό "Άλλο

της είναι παρόμοια με εκείνη του μαγνήτη προς ένα πεδίο ρινισμάτων. Στο Άλλο δεν παραπέμπουν μόνο τα στοιχεία της, αλλά και ό αστερισμός τους, εκείνο τό ειδικό αισθητικό δεδομένο πού συνήθως κατακυρώνεται στό πνεύμα της. Ή ταυτότητα τού έργου τέχνης μέ τήν υπαρκτή πραγματικότητα είναι επίσης ή ταυτότητα τής συγκεντρωτικής του δύναμης, πού συναθροίζει γύρω της τά διάσπαρτα μέλη του (*membra disiecta*), τά Ιχνη των όντων, τών υπαρκτών πραγμάτων* μέ τόν κόσμο συγγενεύει τό έργο τέχνης μέσω τής αρχής πού τό φέρνει σέ χτυπητή αντίθεση προς αυτόν καί μέσω τής οποίας τό πνεύμα έχει μαγειρέψει τόν ίδιο τόν κόσμο. Καί ή σύνθεση μέσω τού έργου τέχνης δέν έχει επιβληθεί απλώς στά στοιχεία του, αλλά επαναλαμβάνει εκείνο μέσω τού όποιου αυτά επικοινωνούν μεταξύ τους* κατ' αυτά είναι μέ τή σειρά της ενα είδος ετερότητας. Έχει καί ή σύνθεση τό θεμέλιό της στή μή πνευματική, τήν υλική πλευρά τών έργων, σέ αυτό πού επεξεργάζεται, όχι απλώς στόν εαυτό της. Αυτό συνδέει τό αισθητικό στοιχείο τής μορφής μέ τή μή βία. Στή διαφορά του από τά όντα τό έργο τέχνης συγκροτείται μέ άναγκαίο τρόπο σέ σχέση προς αυτό πού ως έργο τέχνης δέν είναι καί πού τώρα μόνο τό μετατρέπει σέ έργο τέχνης. Ή επιμονή στήν άπουσία προθέσεων τής τέχνης, πού, ως συμπάθεια μέ τίς κατώτερες εκδηλώσεις τής τέχνης, παρατηρείται από μιά στιγμή τής ιστορίας καί μετέπειτα - στόν Wedekind, ό όποιος ειρωνευόταν τούς «καλλιτέχνες τής τέχνης», στόν Apollinaire, ασφαλώς καί στίς άπαρχές τού κυβισμού-, φανερώνει μιά ασυνείδητη αυτοσυνείδηση τής τέχνης σχετικά μέ τή μέθεξή της στό αντίθετό της· αύτή ή αυτοσυνείδηση στάθηκε ένα κίνητρο γιά τή στροφή τής τέχνης προς τήν πολιτιστική κριτική καί τήν άπαλλαγή της από τήν ψευδαίσθηση τού καθαρά πνευματικού της είναι.

Ή τέχνη είναι ή κοινωνική αντίθεση προς τήν κοινωνία καί δέν συνάγεται άμεσα από αύτή. Ή συγκρότηση τής περιοχής της άνταποκρίνεται στή σύσταση μιας εσωτερικής σφαίρας τών ανθρώπων, τού χώρου τής φαντασίας τους: εξ αρχής συμμετέχει στή μετουσίωση. Έτσι είναι εύλογο νά καθορισθεί τί είναι ή τέχνη βάσει μιας θεωρίας τής ψυχικής ζωής. Ή ψυχανάλυση συνιστά σκεπτικισμό απέναντι σέ διδασκαλίες γιά άνθρωπολογικές σταθερές. Είναι όμως πιο αποδοτική ψυχολογικά παρά αισθητικά. Γιά τήν ψυχανάλυση τά έργα τέχνης είναι προβολές τού ασυνείδητου εκείνων

πού τά έχουν παραγάγει· έρμηνεύοντας τά θεματικά υλικά ξεχνά τις μορφολογικές κατηγορίες, μεταφέροντας τρόπον τινά την άπειροκαλία ευαίσθητων γιατρών στό πιό άκατάλληλο άντικείμενο, στον Leonardo da Vinci η τόν Baudelaire. Τό μικροαστικό στοιχείο, παρ' όλη την υπογράμμιση τής σεξουαλικότητας, μπορεί νά άποκαλυφθει πάνω στό γεγονός ότι σε σχετικές εργασίες, πού συχνά είναι παραφυάδες τού βιογραφικού συρμού, καλλιτέχνες πού τό έργο τους εκφράζει χωρίς λογοκρισία την άρνητικότητα τής κοινωνικής ύπαρξης έπιπλήττονται ως νευρωτικοί. Τό βιβλίο τού Laforgue καταλογίζει μέ κάθε σοβαρότητα στόν Baudelaire ότι έπασχε από τό σύμπλεγμα τής μητέρας. Ούτε στόν ορίζοντα δέν διαφαίνεται τό ερώτημα αν ως ψυχικά υγιής θά μπορούσε νά γράψει τά Άνθη τον κακόν, πόσο μάλλον αν μέ τη νεύρωση τά ποιήματα έγιναν χειρότερα. Η κανονική ψυχική ζωή αναγορεύεται μέ υβριστικό τρόπο σέ κριτήριο άκόμη καί εκεί όπου τόσο ακραία όπως στόν Baudelaire ή αισθητική άξια άποδεικνύεται ως συνεξαρτώμενη από τήν απουσία τού υγιούς πνεύματος (*mens sana*). Σύμφωνα μέ τή βασική στάση πού τηρούν οί ψυχαναλυτικές μονογραφίες ή τέχνη θά έπρεπε νά αντεπεξέρχεται μέ καταφατικό τρόπο στήν άρνητικότητα τής εμπειρίας. Τό άρνητικό στοιχείο δέν είναι γι' αυτές τίποτε περισσότερο από τό σημάδι τής διαδικασίας άπώθησης, πού βρίσκει άσφαλώς τήν έκφρασή της στό έργο τέχνης. Για τήν ψυχανάλυση τά έργα τέχνης είναι ονειροπολήματα· τά συγχέει μέ ντοκουμέντα καί τά τοποθετεί στά πρόσωπα τών όνειροπολούντων, ενώ από τήν άλλη μεριά, προς αποζημίωση για τόν άκάλυπτο έξωπνευματικό χώρο, τά απλοποιεί άνάγοντάς τα σέ ώμά θεματικά στοιχεία· έτσι εξάλλου μένει κατά αξιοπερίεργο τρόπο πίσω από τή θεωρία τού Ιδιου τού Freud για τήν «εργασία τού ονείρου». Τό πλασματικό στοιχείο ως συστατικό τών έργων τέχνης υπερτιμάται σέ πολύ μεγάλο βαθμό, όπως από όλους τούς θετικιστές, μέ τήν υποτιθέμενη αναλογία προς τά όνειρα. Τό στοιχείο τής προβολής στήν παραγωγική διαδικασία τών καλλιτεχνών είναι απλώς ένα από τά συστατικά στή σχέση μέ τό μόρφωμα καί μάλλον όχι τό άποφασιστικό· τό ιδίωμα καί τό υλικό έχουν ένα δικό τους βάρος, προπάντων βέβαια τό Ιδιο τό προϊόν, για τό όποιο οί ψυχαναλυτές δέν έχοιΓν σαφείς παραστάσεις. Λόγου χάρη ή ψυχαναλυτική θέση ότι ή μουσική είναι μιά άμυνα κατά τής άπειλού-

σας παράνοιας εύσταθεϊ ασφαλώς από κλινική άποψη σε μεγάλο βαθμό, αλλά δεν λείπει τίποτε για την άξια καί τό πνευματικό περιεχόμενο έστω μίας διαμορφωμένης σύνθεσης. Τό πλεονέκτημα τής ψυχαναλυτικής θεωρίας τής τέχνης σέ σχέση μέ την ιδεαλιστική είναι οτι φωτίζει την εσωτερική διάσταση τής τέχνης, ή όποια όμως δεν έχει καλλιτεχνικό χαρακτήρα. Μάς βοηθάει νά βγάλουμε τήν τέχνη από τόν μαγικό κύκλο τού απόλυτου πνεύματος. Κινούμενη στό πνεύμα τού διαφωτισμού αντίστρατεύεται τόν χυδαίο Ιδεαλισμό, ό όποιος άπεχθανόμενος τή γνώση τής τέχνης, προπάντων αύτή πού άποκαλύπτει τή διαπλοκή της μέ τίς ορμές, θά ήθελε νά προστατεύσει τήν τέχνη στό λοιμοκαθαρήριο για νά τήν εξυψώσει σέ μιá δήθεν άνώτερη σφαίρα. Όπου ή ψυχανάλυση άποκρυπτογραφεί τόν κοινωνικό χαρακτήρα,³⁰ πού εκφράζεται μέσα από ένα έργο, στό όποιο εκδηλώνεται μέ διάφορους τρόπους καί ό χαρακτήρας τού δημιουργού, προσφέρει συνδυετικούς κρίκους τής συγκεκριμένης διαμεσολάβησης μεταξύ τής δομής τών μορφωμάτων καί τής κοινωνικής δομής. Άσκει όμως καί ή ίδια μιá δεσμευτική επιρροή παρόμοια μέ εκείνη τού ιδεαλισμού, τή μαγεία ενός άπολύτως υποκειμενικού συστήματος σημείων για υποκειμενικές παρορμήσεις. Άποκρυπτογραφεί φαινόμενα, αλλά τό φαινόμενο τής τέχνης είναι γι' αύτή άπρόσιτο. Τά έργα τέχνης είναι γι' αύτή απλώς γεγονότα, αλλά έτσι χάνει από τά μάτια της τήν ίδια τους τήν αντικειμενικότητα, τήν εσωτερική συμφωνία μεταξύ τών μερών τους, τό μορφολογικό τους επίπεδο, τίς κριτικές τους παρωθήσεις, τή σχέση τους μέ τή μή ψυχική πραγματικότητα καί, τέλος, τήν ιδέα τής αλήθειας πού άντιπροσωπεύουν. Η ζωγράφος πού, βάσει τής συμφωνίας για πλήρη ειλικρίνεια μεταξύ αναλυόμενου καί αναλυτή, είρωνεύθηκε τίς κακές γκραβούρες τής Βιέννης μέ τίς όποιες είχε άσχημίσει τούς τοίχους του, ακούσε από τόν αναλυτή της τήν εξήγηση οτι αυτό είναι μιá επιθετική συμπεριφορά από τή μεριά της. Τά έργα τέχνης είναι σέ ασύγκριτα μικρότερο βαθμό άπεικίσματα καί ιδιοκτησία τού καλλιτέχνη από όσο φαντάζεται ένας γιατρός, πού γνωρίζει τούς καλλιτέχνες μόνον από τό ντιβάνι. Μόνον οι ερασιτέχνες άνάγουν τά πάντα μέσα στην τέχνη στό άσχηνίδητο. Η καθαρή τους αίσθηση αναπαράγει ξεπεσμένα στερεότυπα. Στην καλλιτεχνική παραγωγική διαδικασία οί άσυνείδητες παρορμήσεις είναι απλώς ερεθίσματα καί υλικά, όπως καί πολλά άλλα

πράγματα. Ενσωματώνονται στο έργο τέχνης με διαμεσολαβημένο τρόπο, μέσω του νόμου της μορφής· τό συγκεκριμένο υποκειμένο που κατασκεύασε τό έργο δέν θά ήταν μέσα σέ αυτό τίποτε περισσό-τερο από ένα ζωγραφισμένο άλογο. Τά έργα τέχνης δέν είναι τέστ θεματικής πρόσληψης (thematic apperception test) τού δημιουργού τους. Για μία τέτοια άμουσία εύθύνεται μεταξύ άλλων καί ή λατρεία πού καλλιιεργεί ή ψυχανάλυση για την αρχή τής πραγματικότητας: ο,τι δέν υπακούει σέ αυτή είναι για τήν ψυχανάλυση άπλώς «φυγή»· ή προσαρμογή στην πραγματικότητα αναγορεύεται σέ υπέρτατο άγαθό (summum bonum). Η πραγματικότητα δίνει πάρα πολλές πραγματικές άφοιμές για φυγή από αυτή καί δέν αρμόζει καθόλου νά αγανακτούμε για τή φυγή στηριζόμενοι σέ μία άρμονιστική ιδεολογία· ακόμη καί ψυχολογικά ή τέχνη θά ήταν πό πολύ νομιμοποιημένη από όσο τής άναγνωρίζει ή ψυχολογία. Φυγή είναι ασφαλώς καί ή φαντασία, αλλά όχι τελείως· αυτό πού υπερβαίνει τήν άρχή τής πραγματικότητας πρós κάτι άνώτερο είναι πάντοτε καί κατώτερο· μόνον από κακεντρέχεια θά μπορούσε κανείς νά τό δακτυλοδεικτεί. Παραμορφωμένη είναι ή εικόνα (imago) τού καλλιτέχνη ως ενός άνεκτού ανθρώπου, ενός νευρωτικού ένταγμένου στην κοινωνία πού διέπεται από τόν καταμερισμό τής εργασίας. Καλλιτέχνες τής πρώτης γραμμής, όπως ό Beethoven ή ό Rembrandt, συνδύαζαν τήν πό οξεία συνείδηση τής πραγματικότητας μέ τήν άποξένωση από τήν πραγματικότητα· αυτό μόνο θά μπορούσε νά είναι ενα αντάξιο άντικείμενο τής ψυχολογίας τής τέχνης. Θά έπρεπε νά άποκρυπτογραφεί τό έργο τέχνης όχι μόνον ως κάτι όμοιο τού καλλιτέχνη, αλλά καί ως κάτι άνόμοιο του, ως εργασία πάνω σέ κάτι πού αντιστέκεται. "Αν ή τέχνη έχει ψυχαναλυτικές ρίζες, αυτές θά ήταν οι ρίζες τής φαντασίας στή φαντασίωση τής παντοδυναμίας. Μέσα της όμως ενεργεί καί ή επιθυμία για τή δημιουργία ενός καλύτερου κόσμου. Αυτό άποδεσμεύει ολόκληρη τή διαλεκτική, ενώ ή άντίληψη ότι τό έργο τέχνης είναι άπλώς μία υποκειμενική γλώσσα τού άσυνείδητου μένει πίσω από αυτή τή διαλεκτική.

Η φροϋδική θεωρία τής τέχνης ως εκπλήρωσης μιας επιθυμίας είναι ή άντίθεση στην καντιανή. Τό πρώτο στοιχείο τής καλαισθητικής κρίσης, στην « Αναλυτική τού ώραιού», είναι ή ευαρέσκεια χωρίς (πρακτικό) ένδιαφέρον.⁴ Ένδιαφέρον σέ αυτή τήν περίπτω-

ση «ἀποκαλείται ἡ ευαρέσκεια πού συνδέουμε μέ τήν παράσταση τῆς ὑπαρξης ἐνός αντικειμένου».⁵ Δέν εἶναι σαφές ἀν μέ την «παράσταση τῆς ὑπαρξης ἐνός αντικειμένου» ὁ Kant ἐννοεῖ τό ἀντικείμενο πού δουλεύει ὁ δημιουργός σέ ἕνα ἔργο τέχνης, τό θεματικό του υλικό, ἡ τό Ἴδιο τό ἔργο τέχνης· τό ὁμορφο μοντέλο γιά ἕνα γυμνό ἡ ἡ γλυκειά μελωδία μουσικῶν ἡχων, πού μπορεῖ νά εἶναι κιτς, ἀλλά καί συστατικό στοιχείο καλλιτεχνικῆς ποιότητας. Ὁ τονισμός τῆς «παράστασης» εἶναι επακόλουθο τῆς ἀκραιφνῶς ὑποκειμενιστικῆς προσέγγισης τοῦ Kant, ὁ ὅποιος σιωπηρά καί σέ πλήρη συμφωνία μέ την ὀρθολογιστική παράδοση, προπάντων τοῦ Moses Mendelssohn, ἀναζητεῖ τήν αἰσθητική ποιότητα στήν ἐντύπωση πού προκαλεῖ τό ἔργο τέχνης στόν παρατηρητή του. Ἐπαναστατικό στήν *Κριτική τῆς κριτικῆς ικανότητας* εἶναι ὅτι, χωρίς νά εγκαταλείπει τόν κύκλο τῆς παλαιότερης αἰσθητικῆς τῆς ἐντύπωσης ἡ ἐπίδρασης, τήν περιορίζει μέ τήν ἐνδοπλαισιακή κριτική του, ὅπως καί γενικά τό εἰδικό βάρος τοῦ καντιανοῦ υποκειμενισμοῦ ἐγκεῖται στήν ἀντικειμενική του πρόθεση, στήν προσπάθειά του νά διασώσει τήν ἀντικειμενικότητα μέσα ἀπό τήν ἀνάλυση υποκειμενικῶν στοιχείων. Ἡ ἀπουσία (πρακτικοῦ) ἐνδιαφέροντος ἀπομακρύνεται ἀπό τήν ἀμεση ἐντύπωση ἡ ἐπίδραση, πού θέλει νά διατηρήσει τήν ευαρέσκεια, καί αὐτό προετοιμάζει τό σπάσιμο τῶν πρωτείων τῆς. Διότι στερημένη ἀπό αὐτό πού ὁ Kant ἀποκαλεῖ (πρακτικό) ἐνδιαφέρον, ἡ εὐαρέσκεια γίνεται κάτι πολύ ἀκαθόριστο καί ἔτσι δέν μπορεῖ νά χρησιμεύσει στόν καθορισμό τοῦ ωραίου. Ἡ διδασκαλία τῆς ευαρέσκειας χωρίς (πρακτικό) ἐνδιαφέρον εἶναι φτωχή μπροστά στό αἰσθητικό φαινόμενο· τό περιορίσε στό τυπικά ωραίο, πού στήν ἀπομόνωσή του εἶναι πολύ προβληματικό, ἡ στά λεγόμενα ὑπέροχα φυσικά αντικείμενα. Ἡ μετουσίωση σέ ἀπόλυτη μορφή παραμέλησε τό πνεῦμα τῶν ἔργων τέχνης, στό ὄνομα τοῦ οὐοίου γίνεται ἡ μετουσίωση. Ἡ ἐπιτηδευμένη υποσημείωση τοῦ Kant,⁶ ὅτι μιά κρίση γιά ἕνα αντικείμενο τῆς ευαρέσκειας μπορεῖ νά εἶναι ἀσφαλῶς χωρίς (πρακτικό) ἐνδιαφέρον, ἀλλά ἐντούτοις ἐνδιαφέρουσα, δηλαδή νά προκαλεῖ ἕνα ἐνδιαφέρον, ἀκόμη καί ἀν δέν στηρίζεται σέ κανένα ἐνδιαφέρον, μαρτυρεῖ ἐντίμα καί ἀκούσια αὐτό τό γεγονός. Ὁ Kant διαχωρίζει τό αἰσθητικό συναίσθημα -καί μέ αὐτό, σύμφωνα μέ τήν ἀντίληψή του, ἀλ*νητικά τήν ἴδια τήν τέχνη- ἀπό τήν ὀρεξη-πόθο, στήν ὅποια στοχεύει ἡ «παρά-

στάση τής ύπαρξης ενός αντικειμένου»· ή ευαρέσκεια πού προκαλεί μιά τέτοια παράσταση έχει «πάντοτε μιά σχέση καί μέ την ορεξη-πόθο».⁷ Ο Kant είναι ο πρώτος πού συνέλαβε τη μη χαμένη από τότε αλήθεια ότι ή αισθητική συμπεριφορά είναι απαλλαγμένη από τήν άμεση όρεξη-πόθο, πού απέσπασε τήν τέχνη από τήν άπληστη άπειροκαλία, ή όποια έξακολουθεϊ νά τήν ψηλαφεί συνεχώς καί νά δοκιμάζει τή γεύση της. Παραταύτα τό καντιανό μοτίβο όέν είναι εντελώς ξένο πρός τήν ψυχολογική θεωρία τής τέχνης: τά έργα τέχνης δέν είναι ούτε γιά τόν Freud κατευθείαν εκπληρώσεις μιας επιθυμίας, αλλά κυρίως μετατρέπουν τήν άνικανοποίητη λίμπιντο σέ κοινωνικά παραγωγική προσφορά, ενώ ή κοινωνική άξια τής τέχνης, μέ άκριτο σεβασμό γιά τό δημόσιο κύρος της, προϋποτίθεται ανεξέταστα ως δεδομένη. Τό γεγονός ότι ό Kant ύπογράμμισε μέ πολύ μεγαλύτερη έμφαση από τόν Freud τή διαφορά τής τέχνης από τήν όρεξη-πόθο καί κατά συνέπεια από τήν εμπειρική πραγματικότητα δέν συνιστά απλώς μιά έξιδανίκευση τής τέχνης: ό αποχωρισμός τής αισθητικής σφαίρας από τόν εμπειρικό κόσμο συγκροτεί τήν τέχνη. Ο Kant όμως άκίνητοποίησε υπερβατικά αυτή τή συγκρότηση, πού είναι ένα ιστορικό προϊόν, καί μέ απλοϊκή λογική τήν ταύτισε μέ τήν ουσία του καλλιτεχνικού φαινομένου, άγνοώντας ότι οί υποκειμενικές όρμικές συνιστώσες τής τέχνης άκόμη καί στην πιό ώριμη μορφή της, ή οποία τίς άρνεϊται, επανέρχονται μεταμορφωμένες. Η θεωρία τής μετουσίωσης του Freud έχει συλλάβει μέ πιό άπροκατάληπτο τρόπο τόν δυναμικό χαρακτήρα του καλλιτεχνικού φαινομένου. Αλλά τό τίμημα πού πλήρωσε δέν είναι μικρότερο από εκείνο του Kant. "Αν σέ αυτόν ή πνευματική ουσία του έργου τέχνης, παρ' όλη τήν προτίμηση τής κατ' αίσθηση έποπτείας, προέκυπτε από τή διάκριση τής αισθητικής από τήν πρακτική καί τήν όρεγόμενη συμπεριφορά, ή φροϋδική προσαρμογή τής αισθητικής πρός τή θεωρία τών ορμών φαίνεται ότι αποκλείει από τό πλαίσιο της αυτή τήν πνευματική ουσία· τά έργα τέχνης, άκόμη καί ως μετουσιωμένα, είναι απλώς αντιπρόσωποι τών αισθητήριων διεγέρσεων, τίς όποίες τό πολύ κάνουν άγνώριστες μέ ένα είδος έργασίας του ονειρου. Τήν αντιπαράσταση τών δύο άνόμοιων διανοητών -ό Kant δέν άπέρριπτε μόνο τόν ψυχολογισμό, αλλά στήν τελευταία φάση τής ζωής του όλο καί πιό πολύ όλη τήν ψυχολογία- επιτρέπει ώστόσο ένα κοινό σημείο πού είναι πιό ση-

μαντικό από τη διαφορά ανάμεσα στην κατασκευή του υπερβατικού υποκειμένου από τη μιά μεριά και την ανάδρομή σέ ένα έμπειρικό ψυχολογικό από την άλλη. Καί οι δύο είναι κατά βάση υποκειμενικά προσανατολισμένοι ανάμεσα στην αρνητική ή θετική αποτίμηση της ορεξης-πόθου. Καί για τους δύο τό έργο τέχνης είναι πραγματικό μόνο σέ σχέση μέ εκείνον πού τό θεωρεί ή εκείνον πού τό παράγει. "Ένας μηχανισμός πού στηρίζεται καί στήν ήθική του φιλοσοφία αναγκάζει καί τόν Kant νά λάβει υπόψη τό υπαρκτό άτομο, ένα όντικό στοιχείο, περισσότερο από όσο θά επέτρεπε ή ιδέα τού υπερβατικού υποκειμένου. Καμιά εύαρέσκεια χωρίς ζωντανούς ανθρώπους, στους οποίους θά μπορούσε νά άρέσει τό αντικείμενο. Όλόκληρη ή *Κριτική της κριτικής ικανότητας* διαδραματίζεται, χωρίς ρητή αναφορά, πάνω σέ συντεταγμένα (Konstitututa), γι' αυτόν τόν λόγο εκείνο πού προοριζόταν ως γέφυρα ανάμεσα στον θεωρητικό καί τόν πρακτικό καθάρó Λόγο είναι άπέναντι καί στά δύο άλλο γένος.^{1α} Τό ταμπού της τέχνης -καί καθόσον ορίζεται υπακούει πράγματι σέ ένα ταμπού· οι ορισμοί είναι ορθολογικά ταμπού- απαγορεύει μιά ζωική στάση άπέναντι στό αντικείμενο, τη βούληση νά τό κυριεύσει κανείς σάν φυσικό σώμα. Αλλά στήν εξουσιαστική δύναμη τού ταμπού άντιστοιχεί ή δύναμη τού πράγματος πού άφορά. Δέν υπάρχει τέχνη πού δέν περιέχει μέσα της μέ άρνητικό τρόπο, ως στοιχείο της, εκείνο από τό όποιο απομακρύνεται. Τήν άπουσία πρακτικού ενδιαφέροντος τη συνoδεύει κατ' άνάγκη ή σκιά τού πío άγριου πρακτικού ενδιαφέροντος, όταν δέν πρόκειται άπλώς για άδιαφορία, καί πολλά συνηγορούν υπέρ της ιδέας ότι ή άξια των έργων τέχνης έξαρτάται από τό μέγεθος τού πρακτικού ενδιαφέροντος πού πρέπει νά ύπερνικηθεί για νά πραγματοποιηθεί τό έργο τέχνης. Ό Kant δέν τό παραδέχεται, για χάρη μιας έννοιας της ελευθερίας ή όποια διώκει ως ετερόνομο καθετί πού δέν άνήκει στό υποκείμενο. Ή δική του θεωρία της τέχνης παραμορφώνεται από τήν άνεπάρκεια της διδασκαλίας του περί τού πρακτικού Λόγου. Ή ιδέα μιας ομορφιάς πού θά μπορούσε νά διατηρεί ή νά έχει άποκτήσει σχετική αυτονομία έναντι τού κυρίαρχου Έγώ φαίνεται, σύμφωνα μέ τό βασικό νόημα της φιλοσοφίας του, σάν εκτροπή προς νοητούς κόσμους. Στήν τέχνη όμως, όπως καί σέ εκείνο από τό οποίο προήλθε άντιθετικά, δέν άναγνωρίζεται κανενός είδους περιεχόμενο καί άντ' αίπού της

ἀποδίδεται κάτι τόσο τυπικό όπως ή ευαρέσκεια. Κατά παράδοξο τρόπο ή αισθητική γίνεται για τόν Kant ένας ευνουχισμένος ήδονισμός, μία ήδονή χωρίς ευχαρίστηση, εξίσου άδίκη απέναντι στην καλλιτεχνική εμπειρία, στην οποία ή ευαρέσκεια είναι κάτι δευτερεύον καί κατά κανέναν τρόπο τό δλον, καί απέναντι στό φυσικό-σωματικό ενδιαφέρον, τίς καταπιεσμένες καί μή Ικανοποιημένες ανάγκες, πού στην αισθητική τους άρνηση είναι αισθητός ό παλμός τους καί κάνουν τά μορφώματα νά είναι κάτι περισσότερο από κενά σχήματα. Η αισθητική άπουσία πρακτικού ενδιαφέροντος διέυρυνε τό ενδιαφέρον πέρα από τή μερικότητά του. Τό ενδιαφέρον για τήν αισθητική ολότητα ήθελε, αντικειμενικά, νά είναι ένα ενδιαφέρον για μία σωστή θεσμική οργάνωση τού όλου. Δέν στόχευε στην έκπλήρωση μεμονωμένων αναγκών, αλλά στίς απεριόριστες δυνατότητες, πού δέν θά υπήρχαν χωρίς τήν άτομική έκπλήρωση. Κατ' άντιστοιχία πρós τήν αδυναμία τής καντιανής θεωρίας τής τέχνης ή φροϋδική είναι πιο ίδεαλιστική από όσο ή Ιδια υποπτεύεται. Μεταθέτοντας τά έργα τέχνης καθαρά στό ψυχικό πλαίσιο τά απαλλάσσει από τήν αντίθεσή τους πρós τό μή Έγώ, τό οποίο παραμένει άνενόχλητο από τά κεντριά των έργων τέχνης. Αύτά εξαντλούνται στην ψυχική λειτουργία τής πραγματοποίησης τής όρμικής παραίτησης, σέ τελική ανάλυση στην προσαρμογή. Ό ψυχολογισμός τής αισθητικής ερμηνείας συμβιβάζεται εύκολα μέ τή μικροαστική άντίληψη ότι τό έργο τέχνης απαλύνει αρμονικά τίς αντιθέσεις, είναι ή ονειρική εικόνα μιας καλύτερης ζωής, λησμονώντας τό κακό μέσα από τό όποιο εντούτοις κατάφερε νά πραγματοποιηθεί. Στην κονφορμιστική υιοθέτηση τής τρέχουσας άντίληψης τού έργου τέχνης ως ευεργετικού πολιτιστικού αγαθού από τήν ψυχ-ανάλυση άντιστοιχεί ένας αισθητικός ήδονισμός πού εξορίζει κάθε άρνητικότητα από τήν τέχνη καί τή μεταφέρει στό πεδίο των όρμικών συγκρούσεων τής γένεσής τους, για νά τήν αποσιωπήσει στό τελικό αποτέλεσμα. Όταν ή μετουσίωση καί ή ένοποίηση γίνονται τό έν καί παν τού έργου τέχνης, τότε αυτό χάνει τή δύναμη μέ τήν όποια ξεπερνά τήν υφιστάμενη κατάσταση άποκηρύσσοντάς την απλώς καί μόνο μέ τήν ύπαρξή του. Όταν όμως ή συμπεριφορά τού έργου τέχνης καταγράφει τήν άρνητικότητα τής πραγματικότητας καί λαμβάνει θέση απέναντι της, τροποποιείται καί ή έννοια τής άπουσίας πρακτικών συμφερόντων. Τά έργα τέχνης

εμπεριέχουν αυτά καθ' έαυτά μιά σχέση ανάμεσα στο πρακτικό ενδιαφέρον και την άρνησή του, παρά την καντιανή και τή φροϋδική ερμηνεία τους. Ακόμη και ή άπλως στοχαστική-θεωρητική συμπεριφορά άπέναντι στα έργα τέχνης, άποσπασμένη μέσα από τά άντικείμενα δράσης, αισθάνεται ότι καταγγέλλει τή σύμβασή της μέ τήν άμεση πρακτική και ότι κατ' αυτά έχει ή ίδια μιά πρακτική σημασία, είναι μιά άντίσταση στή σύμπραξη. Μόνον έργα τέχνης πού γίνονται αισθητά ως τρόπος συμπεριφοράς έχουν λόγο ύπαρξης. Ή τέχνη δέν είναι μόνον άντιπρόσωπος μιας καλύτερης πρακτικής από αύτή πού κυριαρχεί σήμερα, αλλά και κριτική τής πρακτικής ως κυριαρχίας τής βάνουσης αυτοσυντήρησης μέσα στην κατεστημένη τάξη πραγμάτων και για χάρη της. Διαψεύδει τήν παραγωγή για τήν παραγωγή και τάσσεται υπέρ μιας πρακτικής πέρα από τά δεσμά τής εργασίας. Υπόσχεση εύτυχίας^{7ρ} σημαίνει κάτι περισσότερο από τό γεγονός ότι ή ως τώρα πρακτική εμποδίζει τήν εύτυχία: ή εύτυχία θά ήταν πάνω από τήν πρακτική. Τήν άβυσσο πού χάσκει ανάμεσα στην πρακτική και τήν εύτυχία μετράει ή δύναμη τής άρνητικότητας στο έργο τέχνης. Ό Kafka δέν προκαλεί άσφαλώς τήν όρεξη-πόθο. Άλλά τό πραγματικό άγχος μέ τό όποιο άντιδρά κανείς σέ πεζογραφήματα όπως ή *Μεταμόρφωση* ή ή *Άποικία των τιμωρημένων*,, τό σόκ πού τόν κάνει νά τινάζεται πίσω, ή άηδία πού κλονίζει τή φύση τού άνθρώπου, ως άμυνα έχει μεγαλύτερη σχέση μέ τήν όρεξη-πόθο παρά μέ τήν παλαιά άπουσία πρακτικών ενδιαφερόντων, τήν όποια άκυρώνει ό Ιδιος και όσοι τόν άκολουθήσαν. Θά ήταν χονδροειδώς άκατάλληλη για τήν κατανόηση τού έργου του. Μέ τόν καιρό υποβίβασε τήν τέχνη σέ αύτό πού ειρωνεύεται ό Hegel, τόν εύχάριστο ή χρήσιμο μηχανισμό κουντιστών μουσικών κουτιών τής *Ποιητικής τέχνης* τού Όρατίου. Άπό αύτή άπελευθερώθηκε ή αισθητική τής ιδεαλιστικής εποχής, ταυτόχρονα μέ τήν Ίδια τήν τέχνη. Ή καλλιτεχνική εμπειρία είναι αυτόνομη μόνον όταν αποβάλλει τό γούστο πού επιζητεί τήν απόλαυση. Ό δρόμος πού οδηγεί σέ αύτή περνάει μέσα από τήν άπουσία πρακτικών ενδιαφερόντων· ή χειραφέτηση τής τέχνης από τά προϊόντα τής κουζίνας ή τής πορνογραφίας είναι άμετάκλητη. Άλλά δέν ήρεμεί στην άπουσία πρακτικών ενδιαφερόντων, ή οποία άναπαράγει στο πλαίσιο της, μεταλασσόμενη, τό πρακτικό ενδιαφέρον. Μέσα στον

ψευδή κόσμο όλη ή ήδονη⁷ είναι ψευδής. Για χάρη τής ευτυχίας αποκηρύσσεται ή ευτυχία. Έτσι έπιζεί στην τέχνη ή όρεξη-πόθος.

Στην καντιανή απουσία πρακτικών ενδιαφερόντων ή απόλαυση έχει γίνει άγνωριστη καί μεταμφιέζεται. Αυτό πού ή κοινή συνείδηση καί μιá πρόθυμα ένδοτική σέ αυτή αισθητική φαντάζονται ώς καλλιτεχνική απόλαυση σύμφωνα μέ τό μοντέλο τής πραγματικής απόλαυσης είναι μάλλον άνύπαρκτο. Στην καλλιτεχνική εμπειρία ώς έχει συμμετέχει πολύ λίγο καί μέ παραλλαγμένο τρόπο τό εμπειρικό υποκείμενο· τό μερίδιό του πρέπει νά μειώνεται όσο μεγαλώνει ή άξια τού καλλιτεχνικού μορφώματος. Είναι δείγμα άπειροκαλίας νά απολαμβάνει κανείς τά έργα τέχνης κυριολεκτικά, μέ αδρά συγκεκριμένο τρόπο- λέξεις όπως Ohrenschmaus⁷⁰ προδίδουν τήν άμουσία. "Αν όμως άπαλειφόταν καί τό τελευταίο ίχνος απόλαυσης, τό ερώτημα πρós τί υπάρχουν τά έργα τέχνης θά προκαλούσε άμηχανία. Στην πραγματικότητα τά έργα τέχνης απολαμβάνονται τόσο λιγότερο όσο πío πολύ καταλαβαίνει κανείς από αυτά. Η παραδοσιακή συμπεριφορά άπέναντι στό έργο τέχνης, άν έχει πράγματι σημασία γι' αυτό, ήταν μάλλον ό θαυμασμός: ότι είναι έτσι αυτά καθ' έαυτά, όχι γιά τόν παρατηρητή. Αυτό πού συνειδητοποιούσε καί τόν συνέπαιρνε ήταν ή αλήθεια τών έργων τέχνης, όπως σέ μορφώματα τύπου Kafka, όπου υπερτερεί έναντι όποιοιδήποτε άλλου στοιχείου. Τά έργα τέχνης δέν ήταν πολυτελή είδη απόλαυσης άνώτερης κατηγορίας. Η σχέση πρós τήν τέχνη δέν είναι μιá καταβροχθιστική ενσωμάτωση, αλλά, αντίστροφα, ό παρατηρητής χανόταν μέσα στό πράγμα· αυτό συμβαίνει ακόμη πío πολύ μέ τά σύγχρονα μορφώματα, πού επέρχονται πάνω στόν παρατηρητή όπως μερικές φορές οί σιδηροδρομικές μηχανές στόν κινηματογράφο. Εάν ρωτήσει κανείς έναν μουσικό αν ή μουσική τού προκαλεί χαρά, θά πει μάλλον, όπως στό άμερικανικό ανέκδοτο γιά τόν τσελίστα πού υπό τή διεύθυνση τού Toscanini κάνει μούτρα: I just hate music.⁷¹ Όποιος έχει εκείνη τήν εγγενή σχέση μέ τήν τέχνη ώστε ό Ιδιος νά εξαλείφεται μέσα της παύει νά τή βλέπει ως άντικείμενο· θά τού ήταν αφόρητο νά τή στερηθεί, οί έπιμέρους εκδηλώσεις της δέν είναι γι' αυτόν πηγή ευχαρίστησης. Τό γεγονός ότι κανένας δέν θά καταπιανόταν μέ τήν τέχνη αν, όπως λένε οί αστοί, δέν είχε κανένα όφελος είναι άναμφισβήτητο, όχι όμως καί τόσο άληθινό ώστε νά μπορούσαμε νά συν-

τάξουμε έναν ισολογισμό: απόψε άκούσα την Ένατη συμφωνία καί ευχαριστήθηκα τόσο πολύ ή τόσο λίγο- καί τέτοιες βλακείες έχουν έγκαθιόρυθει στό μεταξύ ώς κοινός νους. Ό αστός επιθυμεί μιά πλουσιοπάροχη τέχνη καί μιά ασκητική ζωή· τό αντίστροφο θά ήταν καλύτερο. Η έκπραγματισμένη συνείδηση άποζητεί καί άνακαλεί στή σφαίρα τής αισθησιακής άμεσότητας εκείνο πού είναι ξένο πρós αύτή, ώς άποζημίωση γιά τίς αισθησιακές στερήσεις πού μιά τέτοια συνείδηση επιβάλλει στους άνθρώπους. Ένώ κατά τά φαινόμενα τό έργο τέχνης, αισθησιακά ελκυστικό, έρχεται πολύ κοντά στόν καταναλωτή, ταυτόχρονα άποξενώνεται από αυτόν: μετατρέπεται σέ εμπόρευμα πού του άνήκει καί πού ό Ιδιος φοβάται διαρκώς μήπως τό χάσει. Η ψευδής σχέση μέ τήν τέχνη συνδέεται στενά μέ τό άγχος γιά τήν ιδιοκτησία. Στή φετιχιστική Ιδέα του έργου τέχνης ώς κτήματος, πού μπορεί κανείς νά τό έχει καί πού είναι δυνατόν νά καταστραφεί από τόν στοχασμό, αντίστοιχεί αύστηρά ή ιδέα ενός αγαθού πού μπορεί νά άξιοποιηθεί στόν ψυχολογικό προϋπολογισμό. "Αν ή τέχνη, σύμφωνα μέ τήν Ιδια της τήν έννοια, είναι προϊόν του Ιστορικού γίνεσθαι, αυτό ισχύει εξίσου γιά τήν κατάταξή της στά πολυτελή είδη άπόλαυσης· οί παλαιότερες άπλές μορφές των έργων τέχνης, οί μαγικοί καί άνιμιστικοί πρόδρομοί τους, ώς συστατικά μέρη τελετουργικών πρακτικών, ήταν άσφαλώς εντεύθεν τής άυτόνομίας τους, αλλά, ώς Ιερά πράγματα, δέν μπορούσαν βέβαια νά γίνουν αντικείμενα άπόλαυσης ή νά φαγωθούν. Η έκπνευμάτιση τής τέχνης προκάλεσε τή μνησικακία των αποκλεισμένων από τόν πνευματικό πολιτισμό καί έδωσε τήν άφορμή γιά τή δημιουργία του είδους τής τέχνης των καταναλωτών, ένώ από τήν άλλη μεριά ή απέχθεια πού αισθάνονταν γι' αυτό τό είδος ώθησε τούς καλλιτέχνες σέ μιά όλο καί πιο άδυσώπητη έκπνευμάτιση. Κανένα γυμνό έλληνικό γλυπτό δέν ήταν *rip-up*.⁷¹ Μόνον έτσι θά μπορούσε νά έξηγηθεί ή συμπάθεια τής νεωτερικότητας γιά τό άπώτερο παρελθόν καί γιά έξωτικά πράγματα: ό άφηρημένος χαρακτήρας φυσικών αντικειμένων ώς κάτι ποθητό συγκινεί τούς καλλιτέχνες· έξάλλου ό Hegel, στήν κατασκευή τής «συμβολικής τέχνης» δέν παρέβλεψε τό μή αισθησιακό στοιχείο τής αρχαϊκής έποχής. Τό στοιχείο τής ηδονής στήν τέχνη, μιά ένσταση κατά τής οικουμενικά διαμεσολαβημένης έμπορευματοκότητας, είναι διαμεσολαβήσιμο μέ τόν δικό του τρόπο:

όποιος χάνεται μέσα στο έργο τέχνης απαλλάσσεται από την ένδεια μιας ζωής που πάντοτε είναι πολύ λίγη. Μιά τέτοια ηδονή μπορεί να φθάσει στο επίπεδο της μέθης, κάτι που παραμένει απρόσιτο για την πενιχρή έννοια της απόλαυσης, ή οποία θα ήταν γενικά κατάλληλη για να κάνει κάποιον να ξεσυνηθίσει την απόλαυση. Εξάλλου είναι αξιοπερίεργο ότι μία αισθητική που πάντοτε επέμενε στην υποκειμενική αίσθηση, θεωρώντας την θεμέλιο κάθε ομορφιάς, δεν ανέλυσε ποτέ στα σοβαρά αυτή την αίσθηση. Οί περιγραφές της ήταν αναντίρρητα σχεδόν απειρόκαλες, Ισως επειδή ή υποκειμενική προσέγγιση περιορίζει το οπτικό πεδίο και δεν βλέπει κανείς ότι μόνο σέ σχέση με τό αντικείμενο μπορεί να διακρίνει κάτι βάσιμο και όχι λαμβάνοντας υπόψη τή χαρά του φιλότεχνου. Η έννοια της καλλιτεχνικής απόλαυσης ήταν ένας κακός συμβιβασμός ανάμεσα στον κοινωνικό και τόν αντίθετικό προς τήν κοινωνία χαρακτήρα του έργου τέχνης. 'Αφού ή τέχνη είναι άχρηστη για τήν οικονομική οργάνωση της αυτοσυντήρησης -εντελώς δεν της τό συγχωρεί ποτέ ή άστική κοινωνία-, πρέπει τουλάχιστον να επιβεβαιωθεί μέ ένα είδος αξίας χρήσης, που ήταν απομίμηση της αισθησιακής ηδονής. Έτσι νοθεύεται μαζί μέ τήν ίδια και εκείνη ή μία φυσική εκπλήρωση τήν οποία δεν προσφέρουν οί αισθητικοί εκπρόσωποί της. Υποστασιοποιείται τό γεγονός ότι όποιος είναι άνικανος για αισθησιακές διαφοροποιήσεις, όποιος δεν μπορεί να διακρίνει έναν ώραϊο ήχο από έναν πνιχτό και άτονο, λαμπερά χρώματα από θαμπά, δύσκολα θά ήταν ικανός για καλλιτεχνική εμπειρία. Αύτή όμως δέχεται μέσα της επιτεταμένη τήν ικανότητα αισθησιακής διαφοροποίησης ως μορφολαστικό μέσον, αλλά δεν αφήνει τήν ηδονή να περάσει παρά μόνο διακεκομμένη και σπασμένη. Τό βάρος της ποικίλλει στήν ιστορία της τέχνης. Σέ περιόδους που διαδέχονταν άσκητικές εποχές, όπως ή 'Αναγέννηση, ήταν όργανο άπελευθέρωσης και ζωηρή, όπως στον ιμπρεσιονισμό, μία αντίδραση στή βικτωριανή εποχή* κατά καιρούς τό ζωικό πένθος εκδηλωνόταν ως μεταφυσικό περιεχόμενο, καθώς ό ερωτισμός διαπότιζε τίς μορφές. 'Αλλά όσο δυνατή και άν είναι αύτή ή τάση επιστροφής, όταν τό αισθησιακό στοιχείο έμφανίζεται στήν τέχνη άπαραμείωτο και μή διακεκομμένο, έχει κάτι τό παιδαριώδες. Η τέχνη τό άπορροφα μόνον ως ανάμνηση και νοσταλγία, όχι απεικονισμένο και ως άμεση πηγή

εντυπώσεων. Η αλλεργία κατά του αδρά αισθησιακού αποξενώνει τελικά και εκείνες τις περιόδους στις οποίες τό ηδονιστικό περιεχόμενο και ή μορφή μπορούσαν νά επικοινωνούν πιό άμεσα* αυτό μεταξύ άλλων πρέπει νά προκάλεσε τήν απομάκρυνση από τόν ίμπρεσσιονισμό.

Τό στοιχείο αλήθειας στόν αισθητικό ήδονισμό ένισχύεται από τό γεγονός ότι στην τέχνη τά μέσα δέν αναλώνονται εντελώς μέσα στόν σκοπό. Στη διαλεκτική αυτών των δύο τά μέσα διατηρούν ως ένα βαθμό τήν αυτονομία τους, και μάλιστα μέ διαμεσολαβημένο τρόπο. Τό αισθησιακά εύαρεστο ενοποιεί τό φαινόμενο,⁷¹¹ πού είναι ουσιαστικό γνώρισμα τού έργου τέχνης. Σύμφωνα μέ τή ρήση τού Alban Berg είναι μιά δόση λειτουργικότητας τού πράγματος, μιά απαίτηση τού μορφώματος, νά μήν προβάλλουν τά νύχια έξω από τό περιγράμματά του και νά μή βρωμάει ή κόλλα* και ή γλυκύτητα τής έκφρασης πολλών μορφωμάτων τού Mozart καλεῖ κοντά της τή γλυκύτητα τής φωνής. Σέ σημαντικά έργα τό Ιδιο τό αισθησιακό στοιχείο, άστράφτοντας από τό φως τής τέχνης τους, μετατρέπεται σέ κάτι πνευματικό, όπως και άντίστροφα ή άφηρημένη λεπτομέρεια, όσο αδιάφορη και άν είναι γιά τό φαινόμενο, αποκτά από τό πνεύμα τού έργου μιά αισθησιακή λάμψη. Μερικά πλήρως διαμορφωμένα και καλά άρθρωμένα έργα τέχνης κλίνουν δευτερογενώς πρós τό αισθησιακά εύαρεστο λόγω τής διαρθρωμένης γλώσσας τής μορφής τους. Η μουσική διαφωνία, χαρακτηριστικό σημείο όλης τής αισθητικής νεωτερικότητας, δέχεται μέσα της, όπως και τά οπτικά ισοδύναμά της, τό δελεαστικά αισθησιακό μεταμορφώνοντάς το στό αντίθετό του, τόν πόνο: πρωτογενές αισθητικό φαινόμενο άμφιρρέπειας. Η άνυπολόγιστη βαρύτητα πού έχει κάθε είδος διαφωνίας γιά τήν νεώτερη τέχνη από τήν εποχή τού Baudelaire και τού Τριστάνον -πραγματικά ένα είδος σταθερός τής νεωτερικότητας- προέρχεται από τό γεγονός ότι ή ένύπαρκτη άλληλενέργεια των δυνάμεων τού έργου τέχνης συγκλίνει μέ τήν εξωτερική πραγματικότητα, ή οποία παράλληλα μέ τήν άυτόνομία του αύξάνει τήν εξουσία της πάνω στό υποκείμενο. Η διαφωνία προσκομίζει στό έργο τέχνης, μέσα από τό ίδιο, αυτό πού ή χυδαία κοινωνιολογία άποκαλεῖ κοινωνική άλλοτρίωση τού έργου τέχνης. Στο μεταξύ βέβαια τά έργα τέχνης απαγορεύουν άκόμη και τήν πνευματικά άιαμεσολαβημένη γλυκύτητα ως πολύ όμοια μέ τή χυδαία. Η εξέλιξη θά

όοηγήσει μάλλον στην όξυνση των αισθησιακών ταμπού, μολονότι μερικές φορές δέν είναι εύκολο νά διακρίνει κανείς κατά πόσο αχπΟ τό ταμπού έδράζεται στον νόμο τής μορφής ή οφείλεται απλώς σέ ελλείψεις του έπιτηδεύματος, ένα ερώτημα άλλωστε όπως πολλά άλλα πού εμφανίζονται σέ αισθητικές αντίπαραθέσεις χωρίς νά άποφέρουν πολλούς καρπούς. Τελικά τό αισθησιακό ταμπού θά έπεκταθεί καί στο αντίθετο τής εύαρέσκειας, διότι, έστω καί από πολύ μακριά, γίνεται επίσης αισθητό στην ειδική άρνησή του. Για έναν τέτοιο τρόπο αντίδρασης ή διαφωνία τείνει νά πλησιάσει πάρα πολύ στο αντίθετό της, τή συμφιλίωση· εμφανίζεται άκαμπτη απέναντι σέ μιά φαινομενική ανθρωπιά, πού είναι ή ιδεολογία⁷⁰ τής άπανθρωπιάς, καί προτιμά νά τάσσεται μέ τό μέρος τής έκπραγματισμένης συνείδησης. Η διαφωνία παγώνει μεταβαλλόμενη σέ άδιάφορο υλικό, σέ μιά νέα μορφή άμεσότητας μέν, χωρίς μνημονικά ίχνη τής προέλευσής της, αλλά άντ' αυτού γίνεται κούφια καί χωρίς ειδικό ποιόν. Σέ μιά κοινωνία στην οποία ή τέχνη δέν θά έχει καμμιά θέση πιά, καί κάθε αντίδραση απέναντι στην τέχνη δείχνει σύγχυση, ή τέχνη διασπάται σέ έκπραγματισμένη πολιτιστική κληρονομιά καί στην ηδονή πού άποκομίζει ό πελάτης καί πού δέν έχει μεγάλη σχέση μέ τό αντικείμενο. Η υποκειμενική ήδονή από τό έργο τέχνης θά πλησίαζε την κατάσταση του άπολυμένου από τον εμπειρικό κόσμο ως ολότητα του είναι δΤ άλλο,⁷¹ όχι την εμπειρία. Ο Schopenhauer είναι Ισως ό πρώτος πού τό άντιλήφθηκε. Η ευτυχία πού προσφέρουν τά έργα τέχνης είναι ένα ξαφνικό γλύτωμα, όχι ένα θραύσμα εκείνου από τό όποιο ξέφυγε καί γλύτωσε ή τέχνη· καί είναι πάντοτε κάτι τυχαίο καί δευτερεύον, για την τέχνη πιό έπουσιώδης από την ευτυχία τής γνώσης της· ή έννοια τής καλλιτεχνικής απόλαυσης ως συστατικό γνώρισμα τής τέχνης πρέπει νά καταργηθεί. "Αν κάθε συναίσθημα προκαλούμενο από τό αισθητικό αντικείμενο, σύμφωνα μέ την ορθή κρίση του Hegel, χαρακτηρίζεται από κάτι τυχαίο, συνήθως από την ψυχολογική προβολή, από τον παρατηρητή απαιτεί γνώση, καί μάλιστα δίκαιη γνώση: θέλει νά άντιληφθούμε την άλήθεια καί την αναλήθειά του. Στον αισθητικό ήδονισμό θά μπορούσαμε νά άντιτάξουμε εκείνο τό χωρίο από την καντιανή διδασκαλία για τό υπέροχο, τό όποιο, μεροληπτικά, απαλλάσσει από τή δικαιοδοσία τής τέχνης: ευτυχία από τά έργα τέχνης θά ήταν τό πολύ τό συναίσθημα τής καρτερικής αντίστασης

πού μεταδίδουν. Καί αυτή άφορα μάλλον την αισθητική σφαίρα στο σύνολό της παρά τό μεμονωμένο έργο τέχνης.

Μαζί μέ τίς βασικές κατηγορίες έχασαν καί τά υλικά τόν a priori αυτόνόητο χαρακτήρα του, όπως ό ποιητικός λόγος. Ή κατάρρευση των υλικών είναι ό θρίαμβος τού χαρακτήρα τους ως είναι δι' άλλο. Ή πρώτη καί έμφαντική μαρτυρία πού έγινε ευρύτερα γνωστή είναι ή *Επιστολή πρós τόν Chandos* τού Hofmannsthal. Ή νεορομαντική ποίηση στό σύνολό της μπορεί νά θεωρηθεί ως μιά απόπειρα αντίστασης σέ αυτή τήν κατάρρευση, ώστε ή γλώσσα καί άλλα υλικά νά έπανακτήσουν κάτι από τήν ούσιαστικότητα τους. 'Αλλά ή αποστροφή πρós τό Jugendstil,^{7*} ως ίδιουσυγκρασιακή άλλεργία, συνδέεται στενά μέ τό γεγονός ότi εκείνη ή απόπειρα απέτυχε. 'Αναδρομικά αυτή ή τελευταία μοιάζει, όπως θά έλεγε ό Kafka, μέ μιά χαρούμενη διαδρομή χωρίς επιβάτες. Ό George έπρεπε, στό εισαγωγικό ποίημα ενός κύκλου από τό *Der siebente Ring* (Τό έβδομο δαχτυλίδι), όπου κάνει επίκληση σέ ένα δάσος, απλώς νά παραθέσει τή μιά μετά τήν άλλη τίς λέξεις χρυσός καί καρνεόλιο, γιά νά μπορεί ήδη νά ελπίζει, σύμφωνα μέ τή στυλιστική του άρχή, ότi ή επιλογή τών λέξεων εκπέμπει μιά ποιητική λάμψη.⁸ "Έξι δεκαετίες άργότερα, ή επιλογή τών λέξεων έγινε διακριτή ως διακοσμητική διευθέτηση, διόλου καλύτερη από τήν υλικά ώμή συσσώρευση κάθε είδους εύγενών υλικών στόν *Ντόριαν Γκραίν* τού Oscar Wilde, πού εξομοιώνουν τούς εσωτερικούς χώρους τού εξεζητημένα λεπτεπίλεπτου αισθητικισμού μέ τά γεμάτα άντίκες παλαιοπωλεία καί τίς αίθουσες πλειστηριασμού καί κατά προέκταση μέ τό μισητό εμπόριο. 'Ανάλογη είναι ή παρατήρηση τού Schonberg: Ό Chopin τήν είχε καλά. Μπορούσε απλώς νά πιάσει τήν τονικότητα φά δίεση μείζονα, πού τότε δέν είχε φθαρεί άκόμη, καί όλα ήταν όμορφα. Αυτό άσφαλώς μέ τή διαφορά, από τή σκοπιά τής φιλοσοφίας τής ιστορίας, ότi, στή μουσική τού παλαιότερου ρομαντισμού, υλικά όπως οί άσυνήθιστες τονικότητες τού Chopin άκτινοβολούσαν όντως κάτι από τή δύναμη τής άπάτητης περιοχής, ενώ στή γλώσσα γύρω στό 1900 είχαν ήδη ξεπέσει στό επίπεδο τού εκλεκτού. Αυτό πού ύπέστησαν όμως οί λέξεις καί τά κατά παράθεση σύνθετα ή οί τονικότητες προσέβαλε αθεράπευτα

τήν παραδοσιακή έννοια της ποιητικότητας γενικά ως ανώτερης καί Ιερής σφαίρας. Η ποίηση αποσύρθηκε σε μία θέση εκτεθειμένη στη διαδικασία της ανεπιφύλακτης παραίτησης από κάθε ψευδαίσθηση, πού κατατρώει την έννοια της ποιητικότητας· αυτό συνιστά την άκαταμάχητη γοητεία του έργου του Beckett.

Μετά την απώλεια του αυτόνοτου χαρακτήρα της ή τέχνη δέν αντιδρά μόνο μέ συγκεκριμένες αλλαγές συμπεριφοράς καί μεθόδων, αλλά τραβώντας καί τεντώνοντας την ίδια της την έννοια σάν νά ήταν αλυσίδα, άμφισβητώντας τό γεγονός όί είναι τέχνη. Αυτό μπορεί νά διαπιστωθεί πύ απτά στην κατώτερη τέχνη ή την άλλοτινή διασκέδαση, πού σήμερα διοικείται, ένοποιείται καί μετασχηματίζεται ποιοτικά από την πολιτιστική βιομηχανία. Αυτή ή περιοχή δέν υπάκουε ποτέ στην όψιμη έννοια της καθαρής τέχνης, πού είναι επίσης προϊόν του ιστορικού γίνεσθαι. Πάντοτε προεκτεινόταν στη σφαίρα του πνευματικού πολιτισμού ως μαρτυρία της αποτυχίας του καί αναγόρευσε την άποτυχία της σε ηθελημένη επιλογή της, όπως κάνει καί τό χιούμορ όλων των ειδών, σε μία μακάρια άρμονία της παραδοσιακής καί της σημερινής μορφής του. Οί έξαπατημένοι από την πολιτιστική βιομηχανία, πού διψούν γιά τά έμπορεύματά της, βρίσκονται εντεύθεν της τέχνης: γιαντό άντλαμβάνονται την άναντιστοιχία της πρύς τή σημερινή κοινωνική διαδικασία ζωής -όχι την ίδια της την άναλήθεια- πύ απροκάλυπτα από εκείνους πού θυμούνται ακόμη τί ήταν κάποτε ένα έργο τέχνης. Επιζητούν την άποκαλλιτεχνικοποίηση της τέχνης.⁹ Τό πάθος πολλών άνθρώπων νά βάζουν χέρι, νά μήν άφήνουν κανένα έργο νά είναι αυτό πού είναι, νά τό ευπρεπίζουν, νά μικραίνουν την απόστασή του από τόν παρατηρητή, είναι ένα ξεκάθαρο σύμπτωμα αύτης της τάσης. Η διαφορά μεταξύ της τέχνης καί της ζωής πού ζούν καί όπου δέν θέλουν νά τούς ενοχλεί κανείς, διότι τότε δέν θά μπορούσαν νά άνεχθούν την άηδία, είναι ντροπή καί πρέπει νά έξαλειφθει: αυτό αποτελεί την υποκειμενική βάση γιά την κατάταξη της τέχνης στα καταναλωτικά αγαθά από τή μεριά των κεκτημένων συμφερόντων. Άν παρ' όλα αυτά δέν μπορεί νά γίνει άκριβώς καταναλώσιμη, τουλάχιστον ή σχέση πρύς αυτή μπορεί νά ακολουθήσει τό μοντέλο της σχέσης πρύς τά κανονικά καταναλωτικά αγαθά. Αυτό διευκολύνεται από τό γεγονός όί στην εποχή της υπερπαγωγής ή άξια χρήσης των καταναλωτικών αγαθών έχει γίνει άμφι-

βολή καί δίνει τη θέση της στη δευτερεύουσα απόλαυση γοήτρου, συμπαρουσίας καί συμμετοχής, τελικά στην απόλαυση του ίδιου του έμπορευματικού χαρακτήρα: παρωδία τής αισθητικής φαινομενικότητας. Από τήν αυτονομία τών έργων τέχνης, πού εξοργίζει τούς πελάτες τής κουλτούρας επειδή τούς εκλαμβάνει κανείς ως κάτι καλύτερο από αυτό πού πιστεύουν ότι είναι, δέν έχει απομείνει παρά μόνον ό φετιχιστικός χαρακτήρας τού έμπορεύματος, μιά έπαναστροφή στόν αρχαϊκό φετιχισμό στίς πρωταρχές τής τέχνης: κατ' αυτά ή σημερινή συμπεριφορά άπέναντι στήν τέχνη συνιστά μιά έπαναστροφή, ένα πισωγύρισμα. Αυτό πού καταναλώνεται από τά έργα τέχνης είναι τό άφηρημένο τους είναι δι' άλλο, χωρίς τά ίδια νά είναι πραγματικά γιά τούς άλλους· κάνοντας τό θέλημά τους τούς εξαπατούν. Ή παλαιά συγγένεια μεταξύ τού παρατηρητή καί τού παρατηρούμενου άντιστρέφεται. Καθώς ή χαρακτηριστική σημερινή συμπεριφορά μετατρέπει τό έργο τέχνης σέ απλό δεδομένο, ξεπουλιέται ως εμπόρευμα καί τό μιμητικό στοιχείο, πού είναι ασυμβίβαστο μέ κάθε υλική υπόσταση. Ό καταναλωτής μπορεί κατά βούληση νά προβάλλει τίς παρορμήσεις του, μιμητικά υπολείμματα, σέ αυτό πού τού σερβίρεται. Μέχρι τή φάση τής ολοκληρωτικής διοίκησης τής κοινωνίας τό υποκείμενο πού θεωρούσε, άκουγε, διάβαζε ένα μόρφωμα οφείλε νά ξεχνά τόν εαυτό του, νά άδιαφορεί γιά τό άτομό του, νά σβήνει καί νά χάνεται μέσα στό μόρφωμα. Ή ταύτιση πού πραγματοποιούσε δέν ήταν, στήν ιδανική περίπτωση, ότι τό υποκείμενο έξομοίωνε τό έργο τέχνης μέ τόν εαυτό του, αλλά έξομοιωνόταν τό ίδιο μέ τό έργο τέχνης. Αυτό συνιστούσε τήν αισθητική μετουσίωση· μιά τέτοια συμπεριφορά ό Hegel τήν άποκαλούσε γενικά ελευθερία πρós τό αντικείμενο. Μέ αυτό άκριβώς άπένεμε τιμή στό υποκείμενο, τό οποίο στήν πνευματική εμπειρία γινόταν υποκείμενο μέ τήν αύταπεμπόλησή του, τό αντίθετο τής μικροαστικής άπαίτησης νά τού δώσει τό έργο τέχνης κάτι. Άλλά ως άγραφος χάρτης γιά υποκειμενικές προβολές τό έργο τέχνης χάνει κάθε ποιότητα. ΟΙ δύο πόλοι τής άποκαλλιτεχνικοποίησής του είναι ότι γίνεται τόσο ένα πράγμα μεταξύ άλλων πραγμάτων όσο καί όχημα τής ψυχολογίας τού παρατηρητή. Αυτό πού τά έκπραγματισμένα έργα τέχνης δέν λένε πιά, ό παρατηρητής τό άναπληρώνει μέ τήν τυποποιημένη ηχώ τού έαυτού του πού ακούει από αυτά. Αυτόν τόν μηχανισμό θέτει σέ κίνη-

ση καί εκμεταλλεύεται ή πολιτιστική βιομηχανία. Εμφανίζει δηλαδή ως κάτι πού είναι κοντά στους ανθρώπους, πού τούς άνήκει, εκείνο πού άποξενώθηκε από αυτούς καί τώρα ή πολιτιστική βιομηχανία τό διαχειρίζεται γιά λογαριασμό τους καί τούς τό άποοίδει ως ετερόνομων. Άλλά άκόμη καί ή άμεσα κοινωνική επιχειρηματολογία κατά τής πολιτιστικής βιομηχανίας έχει τήν ιδεολογική της συνιστώσα. Άπό τό αυταρχικό όνειδος τής πολιτιστικής βιομηχανίας δεν ήταν εντελώς απαλλαγμένη ή αυτόνομη τέχνη. Η άυτόνομία της είναι ένα ιστορικό προϊόν πού συγκρρτεϊ τήν έννοιά της, αλλά όχι a priori. Στά πίο άύθεντικά μορφώματα ή επιρροή πού όφειλαν άλλοτε νά άσκούν τά λατρευτικά έργα στά έθνη (gentes) έγινε ένύπαρκτος νόμος τής μορφής. Η ιδέα τής ελευθερίας, συναδελφωμένη μέ τήν αισθητική άυτόνομία, διαμορφώθηκε σέ σχέση μέ τήν κυριαρχία, τήν οποία γενίκευσε. Αυτό συνέβη καί μέ τά έργα τέχνης. Όσο περισσότερο απελευθερώνονταν από εξωτερικούς σκοπούς, τόσο πίο κυριαρχική άναδεικνυόταν ή δομή τους. Επειδή όμως τά έργα τέχνης δείχνουν πάντοτε τήν ίδια πλευρά στήν κοινωνία, ή έσωτερικευμένη στά Ιδια κυριαρχία άκτινοβολούσε καί πρós τά έξω. Γνωρίζοντας αύτή τή σχέση τών πραγμάτων, δέν θά μπορούσε κανείς νά επικρίνει τήν πολιτιστική βιομηχανία καί ταυτόχρονα νά σιωπήσει μπροστά στήν τέχνη. Όποιος όμως έχει λόγους νά μυρίζεται σέ όλη τήν τέχνη τήν άνελευθερία μπαίνει στόν πειρασμό νά αποχαυνωθεί, νά καταθέσει τά όπλα μπροστά στήν έπερχόμενη διοίκηση του κόσμου, μέ τή δικαιολογία ότι στήν πραγματικότητα έτσι ήταν πάντοτε, ενώ πρέπει νά υπογραμμίσουμε ότι μαζί μέ τό άπατηλό φαινόμενο ενός Άλλου εμφανιζόταν στόν ορίζοντα καί ή δυνατότητά του. Τό γεγονός ότι μέσα σέ έναν κόσμο χωρίς εικόνες αύξάνεται ή άνάγκη γιά τέχνη, άκόμη καί τών μαζών, οι όποιες ήλθαν σέ επαφή μέ αύτή πρώτη φορά μέ τή βοήθεια τών μηχανικών μέσων άναπαραγωγής, δημιουργεί μάλλον αμφιβολίες καί σπωσδήποτε, ως κάτι εξωτερικό πρós τήν τέχνη, δέν άρκει γιά τήν υπεράσπιση τής ύπαρξης της καί στό μέλλον. Ο συμπληρωματικός χαρακτήρας αυτής τής άνάγκης, ένα όμοίωμα τής μαγείας (γοητείας) ως παρηγοριά γιά τήν άπομαγικοποίηση, υποβιβάζει τήν τέχνη σέ ένα υπόδειγμα τής ρήσης *mundus vult decipi*⁹⁴ καί τήν παραμορφώνει. Στήν οντολογία τής ψευδούς συνείδησης καταλογίζονται καί εκείνα τά γνωρίσματα σύμφωνα μέ

τά όποια ή αστική τάξη, πού απελευθέρωσε χό πνεύμα καί ταυτόχρονα τό χαλιναγώγησε, μέ κακεντρέχεια καί εναντίον τού εαυτού της αποδέχεται καί απολαμβάνει μόνον εκείνη την πλευρά τού πνεύματος πού δέν μπορεί νά την πιστέψει εντελώς. Όσο ή τέχνη ανταποκρίνεται στην κοινωνικά υπαρκτή ανάγκη, είναι σέ μέγιστο βαθμό μιά κερδοσκοπική επιχείρηση πού λειτουργεί ενόσω άποφέρει κέρδη καί μέ τήν τεχνική τελειότητά της μπορεί νά συγκαλύπτει τό γεγονός ότι είναι ήδη νεκρή. 'Ανθηρά είδη τέχνης καί κλάδοι εξάσκησής της όπως ή παραδοσιακή όπερα έχουν γίνει άνάξια χωρίς αυτό νά γίνεται ορατό στην έπίσημη κουλτούρα- αλλά οι δυσκολίες άκόμη καί προκειμένου νά επιτευχθεί άπλώς τό εγγενές ιδανικό τής τεχνικής τελειότητας άναδεικνύουν τήν πνευματική τους ανεπάρκεια ως άμεσα πρακτική- ή άντικειμενική δύση της είναι προβλέψιμη. Η εμπιστοσύνη στις άνάγκες των ανθρώπων, πού μέ τήν ανάπτυξη των παραγωγικών δυνάμεων θά άνέμενε κανείς νά οδηγήσουν τό όλον σέ μιά άνώτερη μορφή, δέν καρποφορεί πιά άφότου οι άνάγκες έχουν άφομοιωθεί άπό τήν ψευδή κοινωνία καί μετατράπηκαν σέ ψευδείς. Οι άνάγκες βρίσκουν καί πάλι τήν ικανοποίησή τους, όπως έδειχναν τά προγνωστικά, αλλά είναι καί αύτή ψευδής καί εξαπατά τούς ανθρώπους στερώντας τους τό ανθρώπινο δικαίωμα.

Ίσως άρμόζει σήμερα νά συμπεριφέρεται κανείς άπέναντι στην τέχνη μέ έναν καντιανό τρόπο, όπως άπέναντι σέ ένα δεδομένο-όποιος θά συνηγορούσε υπέρ τής τέχνης θά έφτιαχνε ήδη Ιδεολογίες καί θά μετέτρεπε καί τήν ίδια σέ ιδεολογία. Η σκέψη μπορεί τό πολύ νά στηριχθεί στό γεγονός ότι κάτι μέσα στην πραγματικότητα, έκείθεν τού πέπλου πού πλέκεται μέ τήν άλληλεπίδραση θεσμών καί ψευδούς ανάγκης, εκφράζεται άντικειμενικά ως ζήτηση γιά τέχνη, καί μάλιστα γιά τέτοια πού συνηγορεί υπέρ εκείνων πού τό πέπλο συγκαλύπτει. Ένώ ή συλλογιστική γνώση μπορεί νά προσεγγίσει τήν πραγματικότητα, περιλαμβανόμενων καί των άνορθολογικοτήτων της, πού μέ τή σειρά τους άπορρέουν άπό τόν νόμο κίνησής της, ύπάρχει κάτι σέ αύτή τήν πραγματικότητα πού άντιστέκεται στην ορθολογική γνώση, γιά τήν οποία ό πόνος είναι ξένος- μπορεί νά τόν καθορίσει ύπάγοντάς τον σέ κάτι υπερκείμενο καί νά προσφέρει τά μέσα γιά τήν καταπράυνσή του, αλλά δύσκολα θά μπορούσε νά τόν έκφράσει δοκιμάζοντάς τον: μιά τέτοια εμπειρία

θά ήταν γιά τήν ορθολογική γνώση άνορθολογική. Ό πόνος, τό πάσχειν, όταν συλλαμβάνεται έννοιολογικά, παραμένει βουβός καί χωρίς συνέπειες: μπορεί νά τό παρατηρήσει κανείς στή Γερμανία μετά τόν Hitler. Στήν έγελιανή ρήση, πού ό Brecht διάλεξε ως σύνθημά του, ότι ή άλήθεια είναι συγκεκριμένη, μόνον ή τέχνη μπορεί ίσως νά άνταποκριθεΐ σήμερα, σέ αύτή τήν εποχή τής άκατανόητης φρίκης. Η έγελιανή άντίληψη τής τέχνης ως συνείδησης πιεστικών άναγκών επιβεβαιώθηκε πέρα από κάθε δική του πρόβλεψη. Έτσι αύτό τό έγελιανό μοτίβο έγινε μιά ένσταση κατά τής ίδιας του τής ετυμηγορίας γιά τήν τέχνη, μιας πολιτιστικής απαισιοδοξίας πού κάνει ανάγλυφη τήν Ισως όχι μόνο έκκοσμηκευμένη θεολογική του αισιοδοξία, τήν προσδοκία τής άντικειμενικά πραγματοποιημένης ελευθερίας. Η συσκότιση τού κόσμου κάνει τήν άνορθολογικότητα τής τέχνης ορθολογική: τή ριζικά συσκοτισμένη. Αύτό πού οί έχθροί τής νεώτερης τέχνης, μέ πίο ασφαλές ένστικτο από εκείνο των φοβισμένων απολογητών της, άποκαλοΰν άρνητικότητά της, είναι ή ενσάρκωση όλων των στοιχείων πού ή κατεστημένη κουλτούρα απωθεί. Αυτά τήν τραβούν. Μέ τήν εύχαρίστηση πού τής προκαλεί τό άπωθημένο ή τέχνη προσλαμβάνει ταυτόχρονα τή συμφορά, τήν άπεοθούσα αρχή, άντί άπλώς νά διαμαρτύρεται μάταια εναντίον της. Το γεγονός ότι ή τέχνη εκφράζει τή συμφορά μέσω ταύτισης μέ αύτή προεξοφλεί τήν καθάρηση τής συμφοράς, τήν άποδυνάμωση τού κακού· αύτό, όχι ή φωτογράφιση τής συμφοράς ή ή ψευδής μακαριότητα, σκιαγραφεί τή θέση τής αυθεντικής σημερινής τέχνης απέναντι στή σκοτεινιασμένη αντικειμενικότητα· κάθε άλλη αύτοδιαψεύδεται από τήν προσποιητή γλυκύτητα τού ίδιου της τού ψευδούς χαρακτήρα.

Η φανταστική τέχνη, ή ρομαντική καθώς καί μερικά χαρακτηριστικά της στόν μανιερισμό καί τό μπαρόκ έμφανίζουν τό μή ον ως ον. Οί εφευρέσεις είναι παραλλαγές εμπειρικά υπαρκτών πραγμάτων. Τό άποτέλεσμα είναι ή παρουσίαση ενός μή εμπειρικού σάν νά ήταν εμπειρικό. Τό διευκολύνει ή προέλευση από τόν εμπειρικό κόσμο. Η νεώτερη τέχνη φέρει βαρέως αύτόν τόν εμπειρικό κόσμο καί λυγίζει κάτω από τό άμετρο βάρος του· έτσι τής κόβεται ή όρεξη γιά επινοήσεις φανταστικών πραγμάτων. Ακόμη λιγότερο είναι διατεθειμένη νά άναπαράγει τήν πρόσοψη. Εμποδίζοντας τόν συμφυρμό μέ αύτό πού άπλως ύπάρχει τό άναχαιτίζει μέ άκόμη πίο

αδυσώπητη πίεση. Η δύναμη του Kafka είναι ήδη εκείνη που διαθέτει μία άρνητική αίσθηση της πραγματικότητας· αυτό που η έλλειψη κρίσης θεωρεί στον Kafka φανταστικό είναι το *Comment c'est* (όπως είναι). Μέ την άποχή[^] από τον εμπειρικό κόσμο ή νεώτερη τέχνη παύει να είναι φανταστική. Μόνον ιστορικοί της λογοτεχνίας μπορούσαν να κατατάξουν τον Kafka και τον Meyrink στην ίδια κατηγορία, όπως έκαναν και μερικοί ιστορικοί της τέχνης με τον Klee και τον Kubin. Η φανταστική τέχνη βέβαια, στά πίο μεγαλοπρεπή της μορφώματα, έκλινε προς εκείνο που έκανε τή νεωτερικότητα, απαλλαγμένη από το σύστημα αναφοράς του κανονικού, να βρει τον εαυτό της: τέτοια είναι ορισμένα μέρη από το *The Narrative of Arthur Gordon Pym* του Poe, από το *Der Amerika-Müde* του Klimberger, μέχρι το *Mine-Haha* του Wedekind. Και όμως τίποτε δέν βλάπτει τόσο πολύ τή θεωρητική γνώση της μοντέρνας τέχνης όσο η περιστολή της στίς ομοιότητες μέ τήν παλαιότερη. Μέσα από το σχήμα «όλα έχουν προϋπάρξει» ξεγλιστράει ή ιδιαιτερότητά της, ή οποία έτσι Ισοπεδώνεται σέ ένα μή διαλεκτικό συνεχές γαλήνιας εξέλιξης χωρίς άλματα, τό όποιο ή νεώτερη τέχνη διαρρηγνύει. Είναι αναντίρρητη ή μοιραία συμφορά ότι δέν είναι δυνατόν νά έρμηνευθούν πνευματικά φαινόμενα χωρίς λίγη μετάφραση του νέου στό παλαιότερο· χαρακτηρίζεται και αυτή από μία δόση προδοσίας.⁹⁰ Θά ήταν καθήκον ενός δεύτερου στοχασμού νά διορθώσει τό σφάλμα. Στή σχέση των μοντέρνων έργων τέχνης μέ παλαιότερα που τους μοιάζουν πρέπει νά άναδειχθεί ή διαφορά. Μιά επίμονη συγκέντρωση της προσοχής στήν ιστορική διάσταση θά έπρεπε νά άποκαλύψει τί έμεινε κάποτε άλυτο* μόνον έτσι μπορεί νά συνδεθεί τό παρόν μέ τό παρελθόν. Η συνήθης στάση των Ιστορικών του πνεύματος θέλει όμως νά άποδείξει ότι τό δυνητικά Νέο δέν έχει θέση σέ αυτόν τον κόσμο. Η κατηγορία του Νέου είναι παραταύτα κεντρική ήδη από τά μέσα του δέκατου ένατου αιώνα -άπό τήν άκμή του καπιταλισμού-, άν και πάντοτε σέ συνδυασμό μέ τό ερώτημα άν συνέβη ποτέ κάτι Νέο. Άπό τότε δέν υπήρξε κανένα επιτυχές έργο τέχνης που νά άντιστάθηκε στήν όσοδήποτε μετέωρη έννοια της αισθητικής νεωτερικότητας. Ό,τι σκόπευε νά γλυτώσει από τον προβληματικό χαρακτήρα που άποδιδόταν εξ αρχής στή νεωτερικότητα άφανιζόταν όσο περισσότερο τόσο γρηγορότερα. Ακόμη και ένας συνθέτης όπως ό Anton Bruckner, που

δύσκολα θά μπορούσε κανείς νά τού προσάψει τάσεις μοντερνισμού, δέν θά είχε γνωρίσει τέτοια επιτυχία αν δεν είχε χρησιμοποιήσει τό πίο προχωρημένο ύλικό τής εποχής του, τή βαγκνερική άρμονία, στην όποια βέβαια, κατά παράδοξο τρόπο, έδωσε διαφορετική λειτουργία. Οί συμφωνίες του θέτουν τό ερώτημα αν κάτι παλαιό είναι άκόμη δυνατόν νά υπάρξει εντούτοις, δηλαδή ως κάτι Νέο· τό έρώτημα μαρτυρεί τό ακαταμάχητο τής νεωτερικότητας, τό «άκόμη... εντούτοις» φανερώνει κάτι άναληθές, τό όποιο ειδικά οί συντηρητικοί των ήμερων του μπορούσαν νά έπισημαίνουν μέ κακεντρέχεια ως κάτι άσύμφωνο. Τό γεγονός ότι ή κατηγορία τού Νέου δέν μπορεί νά παραμερισθεΐ ως κάτι ξένο πρós τήν τέχνη πού άποσκοπεΐ μόνο στην ικανοποίηση τής ανάγκης για εντυπωσιασμό υπεραινείται από τόν ακαταμάχητο χαρακτήρα του. Πρίν από τόν πρώτο παγκόσμιο πόλεμο, όταν ό συντηρητικός άλλά εξαιρετικά εύαίσθητος "Αγγλος μουσικοκριτικός Ernest Newman ακούσε τά *Πέντε κομμάτια για ορχήστρα*, έργο 16, τού Schöenberg, προειδοποίησε ότι δέν πρέπει νά υποτιμήσουμε αυτόν τόν Schöenberg, πού είναι αποφασισμένος νά μήν κάνει μισές δουλειές. Αυτό τό στοιχείο οί μισούντες τό καταγράφουν ως τήν καταστροφικότητα τού Νέου, μέ πίο ασφαλές ένστικτο από εκείνο των άπολογητών. "Ηδη ό γηραιός Saint-Saëns είχε νοιώσει κάτι άνάλογο όταν, αποκρούοντας τήν εντύπωση πού έκανε ό Debussy, δήλωνε ότι πρέπει νά υπάρχει καί άλλη μουσική εκτός από μιά τέτοια. Ό,τι θέλει νά άποφύγει τίς άλλαγές πού συντελούνται στό ύλικό, οί όποιες εισάγουν σημαντικές καινοτομίες, καί ό,τι δέν εννοεί νά τίς λάβει υπόψη φαίνεται άμέσως κούφιο καί άσθενικό. Ό Newman πρέπει νά είχε άντιληφθεΐ ότι οί ήχοι πού ό Schöenberg άπελευθέρωνε στά *Πέντε κομμάτια για ορχήστρα* είχαν καταλάβει ήδη μιά θέση στον κόσμο καί κανένας δέν θά μπορούσε νά τούς αγνοήσει, καθώς καί ό,τι, υπαρκτοί πλέον, θά έχουν συνέπειες για κάθε μελλοντική σύνθεση, ώσπου τελικά θά καταργήσουν τήν παραδοσιακή γλώσσα. Αυτό έξακολουθεΐ νά ισχύει* αρκεί νά έχει δει κανείς μετά από ένα θεατρικό έργο τού Beckett ένα μετριοπαθέστερο σύγχρονο για νά συνειδητοποιήσει σέ ποιόν βαθμό τό Νέο είναι μιά κρίση χωρίς νά εκφέρει κρίσεις. Άκόμη καί ό υπερπαλινωρθωτής Rudolf Borchardt έπιβεβαίωσε ότι ένας καλλιτέχνης πρέπει νά κατέχει τό έπίτεόο πού έχει κατακτήσει ή εποχή του. Τό Νέο έχει κατ' ανάγκη άφηρη-

μένο χαρακτήρα· τό γνωρίζουμε τόσο λίγο όσο καί τό πió φοβερό μυστικό του «λάκκου» του Poe. Ο άφηρημένος χαρακτήρας του Νέου περικλείει όμως ένα στοιχείο περιεχομένου μέ αποφασιστική σημασία. Ο γηραιός Victor Hugo τό μάντεψε λέγοντας ότι ο Rimbaud χάρισε στην ποίηση ενα νέο ρίγος (frisson nouveau). Τό ρίγος είναι μιά αντίόραση στήν κρυψίνοια, πού είναι συνάρτηση τού άκαθόριστου στοιχείου. Είναι όμως καί μιά μιμητική συμπεριφορά πού άντιδρά στό άφηρημένο ως μίμηση. Μόνο στό Νέο παντρεύεται ή μίμηση μέ τήν όρθολογικότητα χωρίς υποτροπή: στό ρίγος τού Νέου ό ίδιος ό ορθός λόγος λαμβάνει μιμητικό χαρακτήρα, μέ άφθαστη δύναμη στόν Edgar Allan Poe, πραγματικά έναν φάρο τού Baudelaire καί όλης τής νεωτερικότητας. Τό Νέο είναι ένα τυφλό σημείο, κενό όπως τό τέλειο «αυτό εδώ» [τόδε]. Η παράδοση, όπως κάθε κατηγορία τής φιλοσοφίας τής ιστορίας, δέν μπορεί νά παραβληθεί μέ μιά αιώνια σκυταλοδρομία όπου μιά γενιά, μιά τεχνοτροπία, ένας άριστοτέχνης παραδίδει στό χέρι τού επόμενου τήν τέχνη του. Άπό κοινωνιολογική καί οικονομική άποψη, όπως έδειξαν ό Max Weber καί ό Sombart, γίνεται διάκριση μεταξύ παραδοσιοκρατιών καί μή παραδοσιοκρατιών περιόδων τό ποιόν τής παράδοσης, ως ενός μέσου στό όποιο διαδραματίζεται ή ιστορική κίνηση, έξαρτάται από οικονομικές καί κοινωνικές δομές καί μαζί μέ αυτές αλλάζει ποιοτικά καί ή ίδια ή παράδοση. Η θέση τής σημερινής τέχνης άπέναντι στήν παράδοση, πού από πολλούς τής χρεώνεται ως απώλεια τής παράδοσης, έξαρτάται από τήν αλλαγή στήν ίδια τήν κατηγορία παράδοση. Σέ μιά ουσιαστικά μή παραδοσιοκρατική κοινωνία ή αισθητική παράδοση είναι κάτι άμφίβολο. Τό Νέο έχει τό κύρος τού ιστορικά αναπόφευκτου. Κατ' αυτά εμπριέχει άντικειμενικά μιά κριτική τού άτομου, πού είναι ό φορέας του: στό Νέο δένεται αισθητικά ό κόμβος άτομου-κοινωνίας. Η εμπειρία τής νεωτερικότητας λέει περισσότερα, άν καί ή έννοιά της, μολοντί ως ένα βαθμό ποιοτική, πάσχει από τόν άφηρημένο της χαρακτήρα. Είναι στερητική, εξαρχής περισσότερο άρνηση αύτου πού πρέπει νά πάψει πιά νά υπάρχει παρά ένα θετικό σινθημα. Δέν άρνεϊται όμως όπως άνέκαθεν τεχνοτροπίες, προηγούμενες καλλιτεχνικές πρακτικές, αλλά τήν παράδοση ως τέτοια· κατ' αυτά μόλις τύρα, από τήν έννοια τής νεωτερικότητας, επικυρώνεται στήν τέχνη ή άστική αρχή. Ο άφηρημένος χαρακτήρας της συνδέεται στενά μέ

τήν έμπορευματικότητα τής τέχνης. Γιαυτό ή νεωτερικότητα, στην πρώτη θεωρητική σύλληψη, στον Baudelaire, έχει έναν τόνο συμφοράς. Τό Νέο είναι συναδελφωμένο μέ τόν θάνατο. Αυτό πού στόν Baudelaire συμπεριφέρεται ως σατανισμός είναι ή αρνητικά αύταντανακλώμενη ταύτιση μέ τήν άντικειμενική άρνητικότητα τής κοινωνικής κατάστασης. Ή μελαγχολία γιά τόν κόσμο (Weltschmerz) περνά στις τάξεις τού έχθρού, προσχωρεί στόν κόσμο. Κάτι άπό αυτά παρέμεινε ως ένζυμο σέ κάθε μείγμα τής νεωτερικότητας. Διότι στην τέχνη ή άμεση ένσταση πού θά άρνιόταν νά άφεθεί σέ αυτό πού άντιπαλεύει θά ήταν άντιδραστική: γιαυτό στόν Baudelaire ή εικόνα (imago) τής φύσης τελεί υπό άύστηρή απαγόρευση. Όπου ή νεωτερικότητα δέν τό παραδέχεται, μέχρι σήμερα, συνθηκολογεί· όλος ό φανατισμός κατά τής παρακμής, ό θόρυβος πού συνοδεύει πεισματικά τή νεωτερικότητα, ξεκινάει άπό αυτό τό σημείο. Ό νεωτερισμός (pouneauté), άπό αισθητική άποψη, είναι ένα προϊόν τού γίγνεσθαι, ή ιδιοποιημένη άπό τήν τέχνη μάρκα των καταναλωτικών άγαθών, πού τά κάνει νά διακρίνονται άπό τήν πάντοτε ίδια προσφορά, νά ερεθίζουν, ύπακούοντας στίς ανάγκες αξιοποίησης τού κεφαλαίου, τό όποιο, όταν δέν έπεκτείνεται -στή γλώσσα τής κυκλοφορίας: όταν δέν προσφέρει κάτι νεώτερο-, μειονεκτεί στόν άνταγωνισμό. Τό Νέο είναι τό αισθητικό χαρακτηριστικό γνώρισμα τής διευρυμένης αναπαραγωγής, μαζί μέ τήν ύπόσχεσή της γιά απεριόριστη αφθονία. Ή ποίηση τού Baudelaire είναι ή πρώτη πού κωδικοποίησε τήν ιδέα ότι ή τέχνη μέσα στην πλήρως ανεπτυγμένη κοινωνία των εμπορευμάτων μόνον ως άνίσχυρη μπορεί νά άγνοεί τήν τάση τής τελευταίας. Για νά ξεπεράσει τήν άγορά, πού διέπεται άπό ξένους πρós τήν ποίηση νόμους, πρέπει νά προσκομίσει στην άύτονομία της τίς αγοραίες εικόνες (imagerie). Ή νεωτερικότητα είναι τέχνη μέσω τής μίμησης τών πωρωμένων καί αλλοτριωμένων πραγμάτων μόνον έτσι γίνεται εύγλωττη, όχι μέ τήν αποσιώπηση αυτού πού μένει βουβό· άπό εδώ προέρχεται ή στάση της πού δέν άνέχεται ότιδήποτε αθώο. Ό Baudelaire δέν καταφέρεται εναντίον τής έκπραγμάτισης ούτε τήν απεικονίζει· διαμαρτύρεται εναντίον της στήν εμπειρία τών αρχετύπων της, καί τό μέσον έκφρασης αυτής τής εμπειρίας είναι ή ποιητική μορφή. Αυτό τόν ανυψώνει κυριαρχικά πάνω άπό κάθε συναισθηματικότατα τού όψιμου ρομαντισμού. Τό έργο του φθάνει στή μεγάλη του στιγμή καθώς συνδέει

έν ειδει μουσικής συγκοπής τήν επιβλητική αντικειμενικότητα τής έμπορευματοκότητας, πού απορροφά όλα τά ανθρώπινα υπολείμματα, με τήν αντικειμενικότητα τού έργου καθ' εαυτό, ή όποια προηγείται τού ζωντανού υποκειμένου: τό άπόλυτο έργο τέχνης συναντιέται μέ τό άπόλυτο εμπόρευμα. Τό υπόλοιπο τού άφηρημένου χαρακτήρα στην έννοια τής νεωτερικότητας είναι ό φόρος πού πληρώνει σέ αύτή. ⁹Αν στόν μονοπωλιακό καπιταλισμό οί καταναλωτές σέ μεγάλη έκταση απολαμβάνουν τήν ανταλλακτική άξια καί όχι τήν άξια χρήσης,¹⁰ γιά τό νεωτερικό έργο τέχνης ό άφηρημένος του χαρακτήρας, ή ενοχλητική άοριστία σχετικά μέ τό ερώτημα τί είναι καί πρός τί υπάρχει, γίνεται κώδικας αύτου πού είναι. Αυτός ό άφηρημένος του χαρακτήρας δέν έχει κανένα κοινό σημείο μέ τόν τυπικό χαρακτήρα παλαιότερων αισθητικών κανόνων, λόγου χάρι των καντιανών. Μάλλον είναι προκλητικός, μιά πρόκληση τής ψευδαίσθησης πώς υπάρχει άκόμη ζωή, καί ταυτόχρονα ένα μέσον εκείνης τής αισθητικής άποστασιοποίησης πού δέν προσφέρεται πιά από τήν παραδοσιακή φαντασία. Ή αισθητική άφαίρεση ήταν εξαρχής, στόν Baudelaire άκόμη υποτυπώδης καί άλληγορική ως αντίδραση στόν άφηρημένο πλέον κόσμο, μάλλον μιά άπαγόρευση των εικόνων. Άφορά εκείνο πού οί επαρχιώτες, υπό τήν ονομασία πνευματικό περιεχόμενο ή νόημα, τελικά ήλπιζαν ότι μπορούν νά τό διασώσουν, τό φαινόμενο ως φορέα νοήματος: μετά τήν καταστροφή τού νοήματος τό φαινόμενο γίνεται άφηρημένο. Μιά τέτοια άνένδοτη στάση, από τόν Rimbaud μέχρι τή σημερινή πρωτοποριακή τέχνη, είναι στό έπακρο καθορισμένη. Έχει αλλάξει τόσο λίγο όσο καί τό βασικό στρώμα τής κοινωνίας. Ή νεωτερικότητα είναι άψηρημένη από τή στάση της απέναντι σέ ό,τι προϋπήρξε· άσυμφιλίωτη μέ τή μαγεία, δέν μπορεί νά πεί αύτό πού δέν υπήρξε άκόμη, καί όμως πρέπει νά τό θέλει σέ πείσμα τής ντροπής τού πάντοτε ίδιου: γιαυτό τά μπωντλαϊρικά κρυπτογραφήματα τής νεωτερικότητας ταυτίζουν τό Νέο μέ τό άγνωστο, τόσο μέ τόν κρυφό στόχο (Telos) όσο καί μέ τό φρικαλέο, καθώς είναι άσύμμετρο πρός τό πάντοτε ίδιο, τή γεύση τού μή όντος (gout du néant). Τά επιχειρήματα κατά τής έντονης αισθητικής επιθυμίας νέων πραγμάτων (curiositas rerum novarum), πού τόσο εύλογα μπορούν νά επικαλούνται τήν απουσία νοηματικού περιεχομένου από τήν κατηγορία τού Νέου, είναι βαθύτατα φαρισαϊκά. Τό Νέο δέν είναι μιά υποκειμενική

κατηγορία, αλλά επιβάλλεται από τό πράγμα, πού άλλιώς δεν μπορεί νά βρει τόν εαυτό του, νά άπαλλαγεΐ από τήν έτερονομία. Πρός τό Νέο ώθει ή δύναμη τού παλαιού, πού γιά νά πραγματοποιηθεί έχει τήν ανάγκη τού Νέου. Όταν ή άμεση καλλιτεχνική πρακτική τό επικαλείται ειδικά καί άποκλειστικά, δημιουργεί υποψίες γιά τόν έαυτό της καί τά φανερώματά της· στό παλαιό, πού υποτίθεται ότι τό διατηρεί καί αυτή, άποκρύπτει συνήθως τήν ειδοποιό διαφορά* αλλά ό αισθητικός στοχασμός δέν μένει άδιάφορος άπέναντι στή διασταύρωση τού παλαιού καί τού Νέου. Τό παλαιό βρίσκει καταφύγιο μόνο στήν αιχμή τού Νέου- μέ διακοπές, όχι συνεχώς. Ή άπλή ρήση τού Σοήοδ€Γβ, ότι όποιος δέν άναζητεί δέν βρίσκει, είναι ένα σύνθημα τού Νέου· ό,τι δέν τό άκολουθεΐ μέσα στό πλαίσιο τού έργου τέχνης θά άποβεΐ ή ανεπάρκειά του· ένα διόλου άσήμαντο αισθητικό προτέρημα είναι νά ελέγχει κανείς στήν παραγωγική διαδικασία τό μόρφωμα γιά νά άποτινάξει τυχόν βλαβερά υπολείμματα. Μέσω τού Νέου ή κριτική, ή απόρριψη, γίνεται ένα άντικειμενικό στοιχείο τής Ιδιας τής τέχνης. Άκόμη καί οί συνοδοιπόροι, πού όλοι τούς άπορρίπτουν, έχουν περισσότερη δύναμη από εκείνους πού έπαίρονται γιά τή σταθερότητά τους. Άν τό Νέο σύμφωνα μέ τό μοντέλο του, τόν φετιχιστικό χαρακτήρα τού εμπορεύματος, γίνει φετίχ, πρέπει νά κριθεΐ πάνω στό Ιδιο τό πράγμα, όχι από τά έξω, άπλώς επειδή φετιχοποιεΐται· συνήθως διαπιστώνει κανείς τότε τήν άσυμφωνία μεταξύ νέων μέσων καί παλαιών σκοπών. "Άν μιά δυνατότητα καινοτομιών έχει εξαντληθεί καί οί ίδιες άναζητούνται μηχανικά σέ μιά γραμμή πού τίς επαναλαμβάνει, τότε οί καινοτομίες πρέπει νά στραφούν προς άλλη κατεύθυνση καί διάσταση. Τό άφηρημένα Νέο μπορεί νά άποτελματωθεΐ, νά μετατραπεΐ στό πάντοτε ίδιο. Ή φετιχοποίηση εκφράζει τό παράδοξο όλης τής τέχνης, πού δέν είναι αυτονόητη γιά τόν έαυτό της: ότι κάτι φτιαγμένο μέλλει νά υπάρχει γιά χάρη τού εαυτού του, ως αυτοσκοπός· καί άκριβώς αυτό τό παράδοξο είναι τό ζωτικό νεύρο τής νεώτερης τέχνης. Τό Νέο είναι, από ανάγκη, κάτι ηθελημένο, αλλά ως τό Άλλο θά ήταν τό μή ηθελημένο. Ή άβουλη επιθυμία τό κρατάει δεμένο μέ τό πάντοτε ίδιο· από αυτό προέρχεται ή επικοινωνία τής νεωτερικότητας μέ τόν μύθο. Τό Νέο επιδιώκει τή μή ταυτότητα, αλλά ή πρόθεση τό κάνει ταυτόσημο· ή μοντέρνα τέχνη

έξασκεΐται στο τέχνασμα τύπου Münchhausen, μιά ταύτιση τού μή ταυτόσημου.

Τά σημάδια τού κλωνισμού είναι ή σφραγίδα γνησιότητας της νεωτερικότητας, εκείνο με τό οποίο άρνείται απεγνωσμένα την ενότητα τού πάντοτε ίδιου· ή έκρηξη είναι μιά από τίς σταθερές της. Ή άντιπαραδοσιοκρατική ενέργεια γίνεται μιά δίνη πού καταβροχθίζει ο,τι περιέρχεται σέ αυτή. Κατ' αυτά ή νεωτερικότητα είναι ένας μύθος στραμμένος κατά τού εαυτού του· ό άχρονος χαρακτήρας του είναι ή καταστροφή τής στιγμής πού σπάζει τή χρονική συνέχεια· ή έννοια τής διαλεκτικής εικόνας τού Benjamin περιέχει αυτό τό στοιχείο. Ακόμη καί όπου ή νεωτερικότητα διατηρεί παραδοσιακά επιτεύγματα, ως τεχνικά, τά άναιρεί τό σόκ πού δέν αφήνει καμμία κληρονομιά άδιαμφισβήτητη. "Όπως ή κατηγορία τού Νέου προέκυψε από τό ιστορικό γίνεσθαι, τό όποιο πρώτα διέλυσε τήν ειδική παράδοση καί έπειτα κάθε παράδοση, έτσι καί ή νεωτερικότητα δέν είναι μιά παρέκκλιση πού θά μπορούσε νά διορθωθεί μέ τήν επάνοδο σέ ένα έδαφος τό όποιο δέν υπάρχει πιά καί δέν πρέπει νά υπάρχει* αυτό άποτελεΐ, παραδόξως, τή βάση τής νεωτερικότητας καί τής δίνει κανονιστικό χαρακτήρα. 'Αναμφίβολα υπάρχουν καί στήν αισθητική σταθερές, αλλά σέ άπομονωμένη μορφή δέν έχουν καμμία σημασία. Ώς μοντέλο μπορεί νά ληφθεί ή μουσική. Είναι περιττό νά άμφισβητήσει κανείς τό γεγονός ότι είναι μιά τέχνη τού χρόνου, ότι ό μουσικός χρόνος, άν καί δέν συμπίπτει άμεσα μέ τόν χρόνο τής πραγματικής εμπειρίας, όπως καί αυτός δέν είναι άντιστρεπτός. Άν ώστόσο ήθελε κανείς νά ξεπεράσει τό πίο άόριστο καί γενικό, ότι ή δουλειά τής μουσικής είναι νά έκφράσει τή σχέση τού «περιεχομένου» της, τών ένδοχρονικών στοιχείων της, πρós τόν χρόνο, αυτό θά περιόριζε αμέσως τόν ορίζοντα ή θά συνιστούσε δόλο. Διότι ή σχέση τής μουσικής μέ τόν τυπικό μουσικό χρόνο καθορίζεται μόνο στή σχέση τού συγκεκριμένου μουσικού γίνεσθαι πρós αυτόν τόν μουσικό χρόνο. Πολύ καιρό ίσχυε ασφαλώς ό κανόνας ότι ή μουσική πρέπει νά οργανώνει μέ έλλογο τρόπο τήν ένδοχρονική άκολουθία τών περιστατικών της: τό άκόλουθο περιστατικό νά προκύπτει μέσα από τό προηγούμενο, μέ έναν τρόπο πού, όπως ό ίδιος ό χρόνος, δέν επιτρέπει τήν άντιστροφή. 'Αλλά ή άναγκαιότητα μιας τέτοιας χρονικής άκολουθίας δέν ήταν κυριολεκτική αλλά πλασματική, μιά συμμετοχή στόν φαι-

νομενικό χαρακτήρα της τέχνης. Σήμερα ή μουσική έξεγείρεται κατά της συμβατικής διάταξης του χρόνου* πάντως ή μεταχείριση τού μουσικού χρόνου αφήνει περιθώρια γιά αρκετά αποκλίνουσες λύσεις. 'Ασφαλώς παραμένει άμφίβολο άν ή μουσική είναι δυνατόν νά άπαλλαγεί από τόν χρόνο ως σταθερά, αλλά είναι βέβαιο ότι ή άμετάβλητη παράμετρος χρόνος, άπαξ καί έγινε άντικείμενο στοχασμού, θά είναι ένα στοιχείο τού μουσικού γίνεσθαι, όχι ένα *a priori*. - 'Η βιαιότητα τού Νέου, γιά τήν οποία έχει πολιτογραφηθεί ή όνομασία πειραματικός χαρακτήρας, δέν πρέπει νά αποδίδεται στο υποκειμενικό φρόνημα ή τήν ψυχολογική σύσταση τών καλλιτεχνών. Όταν ή παρόρμηση δέν δεσμεύεται από ένα ασφαλές πλαίσιο μορφών ή περιεχομένου, οι παραγωγικοί καλλιτέχνες ώθούνται άντικειμενικά στόν πειραματισμό. Ωστόσο ή έννοια τού πειράματος, υποδειγματική γιά τίς κατηγορίες της νεωτερικότητας, έχει ύποστειť άλλαγές. 'Αρχικά σήμαινε μόνον ότι ή βούληση πού είχε συνείδηση τού έαυτού της δοκιμάζει άγνωστες καί μή καθιερωμένες μεθόδους. Πίσω από αυτό βρισκόταν ή λανθάνουσα παραδοσιοκρατική πίστη ότι όπωσδήποτε θά αποδειχθεί άν τά άποτελέσματα τού πειράματος μπορούν νά άντιπαραβληθούν μέ τά κατεστημένα καί νά νομιμοποιηθούν. Αύτή ή αντίληψη τού καλλιτεχνικού πειράματος έγινε αυτονόητη, αλλά καί προβληματική λόγω της εμπιστοσύνης στή συνέχεια. 'Η πειραματική χειρονομία, μιά όνομασία γιά καλλιτεχνικές συμπεριφορές πού θεωρούσαν τό Νέο ως κάτι δεσμευτικό, διατηρήθηκε, αλλά τώρα, μέ τή μετατόπιση τού αισθητικού ενδιαφέροντος από τήν έκφραζόμενη υποκειμενικότητα στην αρμονική συγκρότηση τού άντικειμένου, σημαίνει κάτι ποιητικά διαφορετικό: ότι τό καλλιτεχνικό υποκείμενο εφαρμόζει μεθόδους χωρίς νά μπορεί νά προβλέψει τό άντικειμενικό τους άποτέλεσμα. 'Απολύτως νέα δέν είναι ούτε αύτή ή στροφή. 'Η έννοια της κατασκευής, μέρος τού βασικού στρώματος της νεωτερικότητας, εμπειριείχε πάντοτε τήν πρωτοκαθεδρία τών κατασκευαστικών μεθόδων έναντι της ύποκειμενικής φαντασίας. 'Η κατασκευή συνεπάγεται κατ' ανάγκη λύσεις πού τό αυτί ή τό μάτι δέν μπορούν άμέσως καί μέ τήν άπαραίτητη ένάργεια νά φαντασθούν. Τό απρόβλεπτο δέν προκαλεί άπλώς εντυπώσεις, αλλά έχει καί μιά άντικειμενική πλευρά. Έχει μετατραπεί σέ νέα ποιότητα. Τό υποκείμενο έχει άποκτήσει συνείδηση της άποδυνάμωσης πού ύπέστη από τήν

άποδεσμευμένη από αυτό τεχνολογία, τήν έκανε πρόγραμμά του, ένδεχομένως από την άσυνείδητη διάθεση νά τιθασεύσει τήν άπειλητική ετερονομία ενσωματώνοντας καί αυτή στό υποκειμενικό εγχείρημα ώς στοιχείο τής παραγωγικής διαδικασίας. Χρήσιμο φάνηκε εδώ τό γεγονός ότι ή φαντασία, ή διάβαση του μορφώματος μέσα από τό υποκείμενο, κάτι πού έπίσήμανε ό Stockhausen, δεν είναι ένα σταθερό μέγεθος, άλλα διαβαθμίζεται ανάλογα μέ τήν αδιακρίσία ή τήν άμυδρότητα. Τό αχνό καί άμυδρό στή φαντασία μπορεί μέ τή σειρά του, ώς ειδικό έντεχνο μέσον, νά παρασταθεΐ στήν άοριστία του. Τότε ή πειραματική συμπεριφορά ισορροπεί στήν κόψη τού ξυραφιού. Δύσκολο νά άποφανθεΐ κανείς αν ή τελευταία ύπακούει στήν πρόθεση πού άνάγεται στόν Mallarmé καί διατυπώνεται από τόν Valéry, σύμφωνα μέ τήν όποια τό υποκείμενο μπορεί νά επιβεβαιώσει τήν αισθητική του δύναμη άν, παραδιδόμενο στήν άυτόνομία, καταφέρει νά παραμείνει αύτεξούσιο, ή άν μέ αύτή τήν πράξη επικυρώνει τήν παραίτησή του. Καθόσον πάντως οί υπό τή νεώτερη έννοια πειραματικές διαδικασίες παρ' όλα αύτά διαδραματίζονται υποκειμενικά, ή πίστη ότι μέ αυτές ή τέχνη απαλλάσσεται από τήν ύποκειμενικότητά της καί γίνεται, χωρίς φαινομενικότητα, τό καθ' έαυτό (An sich) πού κατά τά άλλα απλώς προσποιείται πώς είναι, είναι χιμαιρική.

Στό έπώδυνο στοιχείο τού πειραματισμού άπαντά ή μνησικακία εναντίον αύτών πού άποκαλούν -ισμούς, κατά των προγραμματικών, άutoσυνείδητων καλλιτεχνικών ρευμάτων πού συχνά εκπροσωπούνται από ομάδες. Άρχίζει από τόν Hitler, πού άρεσκόταν νά καταφέρεται εναντίον «αύτών των ίμπρεσιονιστών καί έξπρεσιονιστών», καί φθάνει μέχρι συγγραφείς πού από πολιτικά πρωτοποριακό ζήλο βλέπουν μέ καχυποψία τήν έννοια τής αισθητικής πρωτοπορίας. Σχετικά μέ τήν περίοδο τού κυβισμού πρίν από τόν πρώτο παγκόσμιο πόλεμο τό επιβεβαίωσε ρητά ό Picasso. Πολύ καθαρά μπορεί κανείς μέσα στους -ισμούς νά διακρίνει τήν άτομική ποιότητα, άν καί στήν άρχή εκείνοι πού προβάλλουν μέ τόν πιο χτυπητό τρόπο τίς ιδιαιτερότητες τής σχολής εύκολα ύπερτιμώνται σέ σύγκριση μέ εκείνους πού δέν μπορούν νά ύπαχθούν τόσο άσφαλτα στό πρόγραμμα: από τήν ίμπρεσιονιστική εποχή ό Pissarro. Στήν κοινή χρήση τής γλώσσας ό -ισμός περιέχει μιá ελαφρά άντίφαση καθώς φαίνεται νά τονίζει τό φρό-

νήμα καί την άποφασιστικότητα καί νά διώχνει από την τέχνη τό στοιχείο του άκούσιου. Πάντως ή αντίρρηση είναι τυποκρατική απέναντι στίς κατευθύνσεις πού διασύρθηκαν ως -ισμοί, καθώς ό έξπρεσσιονισμός καί ό σουρρεαλισμός αναγόρευσαν σέ πρόγραμμα τής βούλησής τους ειδικά τό στοιχείο τής άκούσιας παραγωγής. Επιπλέον ή έννοια τής πρωτοπορίας, επί δεκαετίες προορισμένη αποκλειστικά γιά τίς έκάστοτε κατευθύνσεις πού φέρονται ως οί πίο προηγμένες, έχει κάτι από την κωμικότητα τής γερασμένης νεολαίας. Στίς δυσκολίες στίς όποιες εμπλέκονται οί λεγόμενοι -ισμοί εκφράζονται τά προβλήματα μιας τέχνης πού έπαψε νά είναι αυτονόητη. Ένώ ό στοχασμός είναι άπαραίτητος γιά κάθε καλλιτεχνικά δεσμευτικό μόρφωμα, ή συνείδηση αποσυναρμολόγησε την αισθητική δεσμευτικότητα: από αυτό προέρχεται ή σκιά απλής άβουλης επιθυμίας πάνω στους μισητούς -ισμούς. Ή Ιδέα ότι χωρίς συνειδητή βούληση ποτέ Ισως δέν στάθηκε δυνατή όποιαδήποτε σημαντική καλλιτεχνική πρακτική βρίσκει στους -ισμούς, πού τόσο πολύ έχουν καταπολεμηθεί, απλώς τόν δρόμο της πρός τήν αυτοσυνείδηση, ή όποια τείνει νά επιβάλει τήν εσωτερική οργάνωση των έργων τέχνης- άπαραίτητη εμφανίζεται καί ή εξωτερική οργάνωση, άν τά έργα τέχνης θέλουν νά άντέξουν μέσα σέ μιά κοινωνία μονοπωλιακά οργανωμένη ως τήν τελευταία λεπτομέρεια. "Ό,τι μπορεί νά είναι άληθινό στή σχέση τής τέχνης μέ τόν οργανισμό διαμεσολαβείται από τό υποκείμενο καί τόν Λόγο του. Αυτή ή άλήθεια έχει τεθεί από καιρό στήν υπηρεσία τής άνορθολογικής Ιδεολογίας τής ορθολογικά οργανωμένης κοινωνίας- γι αυτό είναι πίο άληθινοί οί -ισμοί πού τήν άποκηρύσσουν. Κατά κανέναν τρόπο δέν παρεμπόδισαν τήν ανάπτυξη των άτομικών παραγωγικών δυνάμεων, αλλά μάλλον τήν ένίσχυσαν, μεταξύ άλλων μάλιστα καί μέσω συλλογικής συνεργασίας.

Μιά όψη των -ισμών άποκτά μόλις σήμερα τήν έπικαιρότητά της. Ή εμπεριεχόμενη άλήθεια πολλών καλλιτεχνικών κινήματων δέν μεσουρανεί οπωσδήποτε σέ μεγάλα έργα τέχνης, όπως έδειξε ό Benjamin στήν περίπτωση τού γερμανικού δράματος τής εποχής τού μπαρόκ.¹¹ Κάτι παρόμοιο συνέβη ίσως καί μέ τόν γερμανικό έξπρεσσιονισμό καί τόν γαλλικό σουρρεαλισμό, ό όποιος δέν είναι τυχαίο ότι άποτέλεσε μιά πρόκληση γιά τήν ίδια τήν έννοια τής τέχνης - ένα στοιχείο πού από τότε ενυπάρχει σέ όλη τήν αύθε /τική

νεώτερη τέχνη. Καθώς όμως παρέμεινε εντούτοις τέχνη, μπορούμε να αναζητήσουμε τόν πυρήνα αυτής τής πρόκλησης στη μεγαλύτερη βαρύτητα τής τέχνης έναντι τού έργου τέχνης, πού την ενσαρκώνουν οί -ισμοί. Ό,τι από τη σκοπιά τού έργου εμφανίζεται ως αποτυχημένο ή απλώς ως παράδειγμα εκφράζει και παρωθήσεις πού δύσκολα μπορούν να φανερωθούν στο μεμονωμένο έργο και άφορούν μιά τέχνη πού υπερβαίνει τόν εαυτό της· ή Ιδέα της περιμένει τή σωτηρία. 'Αξίζει να προσέξουμε ότι οί -ισμοί προκαλούν μιά δυσφορία ή οποία σπάνια συμπεριλαμβάνει τό ιστορικό τους ισοδύναμο, τίς σχολές. Οί -ισμοί είναι τρόπον τινά ή έκκοσμίκευσή τους, σχολές σέ μιά εποχή πού κατέστρεψε τίς σχολές, ως παραδοσιακοτικούς θεσμούς. Είναι ενοχλητικές επειδή δέν χωρούν στο σχήμα τής απόλυτης άτομοποίησης· στο μεταξύ αποτελούν νησίδες εκείνης τής παράδοσης πού κλονίσθηκε από τήν αρχή τής άτομοποίησης.¹¹⁰ Τό μισητό πρέπει τουλάχιστον να είναι εντελώς μοναχικό, για να διασφαλισθεῖ τό άνίσχυρό του, ή ιστορική του έξουδετέρωση, ό σύντομος και χωρίς Ιχνη άφανισμός του. Προς τή νεωτερικότητα οί σχολές έχουν περιέλθει σέ μιά αντίθεση πού εκφράζεται εκκεντρικά στα μέτρα κατά των σπουδαστών πού υποτίθεται ότι έτρεφαν συμπάθειες για σύγχρονα ρεύματα. Οί -ισμοί έχουν τήν τάση να αποτελούν σχολές οί οποίες αντικαθιστούν τό κύρος τής παράδοσης και των θεσμών μέ τήν αντικειμενική αύθεντία των πραγμάτων. Η αλληλεγγύη μέ τούς -ισμούς είναι καλύτερη από τήν άπάρνησή τους, ακόμη και άν αυτή ή μή παραδοχή εκφράζεται μέ τήν άντιθετική διάκριση μεταξύ νεωτερικότητας και μοντερνισμού. Η κριτική τού απλώς ενημερωμένου και σύγχρονου (up to date) χωρίς δομική νομιμοποίηση δέν είναι άδικαιολόγητη: ένα στοιχείο χωρίς λειτουργία, τό όποιο όμως μιμείται μιά λειτουργία, είναι κάτι όπισθοδρομικό. Δέν είναι όμως βάσιμη ή διάκριση τού μοντερνισμού, ως φρονήματος των συνοδοιπόρων, από τή γνήσια νεοπερικότητα, διότι χωρίς τό υποκειμενικό φρόνημα πού θέλγεται από τό Νέο δέν κρυσταλλώνεται ούτε ή άντικειμενική νεωτερικότητα. Στην πραγματικότητα αυτή ή διάκριση είναι δημαγωγική: όποιος παραπονιέται για τόν μοντερνισμό εννοεί τή νεωτερικότητα* μέ τόν ίδιο τρόπο καταπολεμούνται οί συνοδοιπόροι προκειμένου να πληγούν οί πρωταγωνιστές, μέ τούς οποίους δέν θέλουν να τά βάλουν οί κονφορμιστές, καθώς μάλιστα τούς έντυπυχιάζει ή

διασημότητά τους. Τό κριτήριο τής ειλικρίνειας, μέ τό οποίο φαρισαϊκά άποτιμώνται οί νεωτεριστές, προϋποθέτει την ολιγάρκεια εκείνου πού «έτυχε νά είναι έτσι καί όχι άλλιώς», μιά βασική στάση τού αισθητικά αντίοραστικού. Η ψευδής της φύση διαλύεται άπό τόν στοχασμό, πού σήμερα συνιστά τήν καλλιτεχνική μόρφωση. Η κριτική τού μοντερνισμού υπέρ τής άληθινής νεωτερικότητας είναι ένα πρόσχημα γιά νά έμφανισθεί τό μετριοπαθές, πίσω άπό τή λογική τού όποιου ελλοχεύουν τά σκύβαλα τής τετριμμένης λογικότητας, ως καλύτερο άπό τό ριζοσπαστικό* στην πραγματικότητα ισχύει τό αντίστροφο. Ό,τι μένει πίσω δέν κατέχει ούτε τά παλαιότερα μέσα πού χρησιμοποιεί. Η Ιστορία διέπει καί τά έργα πού τήν άρνούνται.

Σέ οξεία αντίθεση πρός τήν παραδοσιακή τέχνη ή ίδια ή νεώτερη προβάλλει τό άλλοτε κρυμμένο στοιχείο τής παραγωγής, τό γεγονός ότι τό έργο τέχνης είναι κάτι φτιαγμένο. Τό μερίδιο των θέσει συστατικών τής τέχνης μεγάλωσε τόσο πολύ, πού κάθε προσπάθεια εξαφάνισης τής παραγωγικής διαδικασίας μέσα στό πράγμα θά ήταν εξαρχής καταδικασμένη σέ άποτυχία. Έδη ή προηγούμενη γενιά, πού οδήγησε στά άκρα τήν καθαρή έμμονή των έργων τέχνης στό εγγενές πλαίσió τους, άρχισε ταυτόχρονα νά τήν περιορίζει: μέ τόν συγγραφέα ως σχολιαστή, μέ ειρωνεία, μέ μάζες υλικού πού περίτεχνα προστατεύονταν άπό τήν παρέμβαση τής τέχνης. Άπό αυτό προέκυψε ή ευχαρίστηση τών καλλιτεχνών νά ύποκαθιστούν τά έργα τέχνης μέ τή διαδικασία παραγωγής τους. Δυνητικά κάθε έργο τέχνης σήμερα είναι αυτό πού δήλωσε ό Joyce γιά τό *Finnegans Wake* προτού τό δημοσιεύσει ολόκληρο, έργο υπό κατασκευή, σέ εξέλιξη (*work in progress*). Ό,τι όμως άπό τή σύστασή του είναι δυνατόν νά υπάρχει μόνον ως υπό κατασκευή καί σέ εξέλιξη δέν μπορεί χωρίς ψέμα νά τεθεί καί ως άποπερατωμένο καί «έτοιμο». Η τέχνη δέν μπορεί μέ τή θέλησή της νά βγει άπό τήν άπορία. Ό Adolf Loos έγραφε π'ίν άπό δεκαετίες ότι τά διακοσμητικά στοιχεία δέν εφευρίσκονται*² αυτό πού ανάγγελλε τότε θέλει όμως νά έπεκταθεί. Όσο περισσότερα είναι αυτά πού στην τέχνη πρέπει νά φτιαχθούν, νά αναζητηθούν, νά εφευρεθούν, τόσο άβέβαιο είναι αν μπορούν νά φτιαχθούν καί νά εφευρεθούν. Η ριζικά φτιαγμένη τέχνη καταλήγει στό πρόβλημα τής κατασκευασιμότητάς της. Άπό τήν τέχνη τού παρελθόντος προκαλεί διαμαρτυρίες άκριβώς εκείνί πού

σκηνοθετήθηκε, πού υπολογίσθηκε ψυχρά καί δεν έγινε όπως θά έλεγαν γύρω στό 1800, πάλι φύση. Ή πρόοδος της τέχνης ως κατασκευής καί ή άμβιβολία γι' αυτή έχουν μεταξύ τους μία σχέση αντίστιξης· στην πραγματικότητα αυτή ή πρόοδος συνοδεύεται από τήν τάση πρós τό άπόλυτα άκούσιο, από τήν αυτόματη γραφή σχεδόν πρίν από μισό αιώνα μέχρι τόν τασισμό^{12α} καί τήν άλεατορική μουσική^{1λ} σήμερα· είναι δικαιολογημένη ή διαπίστωση τής σύγκλισης τού τεχνικά ολοκληρωμένου, πλήρως κατασκευασμένου έργου τέχνης μέ τό άπόλυτα τυχαίο· πάντως τό δήθεν διόλου κατασκευασμένο είναι άκόμη πίο κατασκευασμένο, πίο φτιαχτό.

Ή αλήθεια τού Νέου, ως τού μή ήδη κατειλημμένου, έχει τή θέση της στην άπουσία πρόθεσης. Αυτό τή φέρνει σέ αντίθεση πρós τόν στοχασμό, τόν κινητήρα τού Νέου, τόν όποιο προάγει σέ δεύτερο στοχασμό. Αυτό είναι τό αντίθετο τής διδασκαλίας τού Schiller γιά τή στοχαστική ποίηση,^{12γ} πού καταλήγει νά φορτώνει τά έργα τέχνης μέ προθέσεις. Ο δεύτερος στοχασμός καταπιάνεται μέ τή μεθοδολογία, τή γλώσσα τού έργου τέχνης υπό τήν ευρύτατη έννοια, αλλά σημαδεύει κάτι τυφλό. Τό σύνθημα τού παράλογου, όσο ανεπαρκές καί αν είναι, τό δηλώνει εντούτοις. Ή άρνηση τού Beckett νά ερμηνεύσει τά μορφώματά του, σέ συνδυασμό μέ τή σαφέστατη συνείδηση των τεχνικών, των συνεπαγωγών των θεματικών ύλικών, τού γλωσσικού υλικού, δέν είναι απλώς μία υποκειμενική αποστροφή: μέ τήν αύξηση τού στοχασμού καί μέ τήν ένισχυμένη του δύναμη συσκοτίζεται τό πνευματικό περιεχόμενο καθ' εαυτό. Αυτό όμως δέν σημαίνει άντικειμενικά απαλλαγή από τήν έρμηνεία, υπό τήν έννοια ότί δέν υπάρχει τίποτε πού θά μπορούσε νά έρμηνευθεί· ή παραίτηση από τήν έρμηνεία ευνοεί τή σύγχυση πού προκαλεί ό λόγος περί παραλόγου. Τό έργο τέχνης πού πιστεύει ότί από μόνο του κατέχει τό νοηματικό περιεχόμενο είναι άφελές υπό τήν κακή έννοια λόγω καί μέσω τού όρθολογισμού: αυτό θά μπορούσε νά είναι τό Ιστορικά προβλέψιμο όριο τού Brecht. Ο δεύτερος στοχασμός, επιβεβαιώνοντας άπροσδόκητα τόν Hegel, άποκαθιστά τρόπον τινά πάλι τήν άφέλεια στή θέση τού νοηματικού περιεχομένου άπέναντι στόν πρώτο στοχασμό. Από τά μεγάλα δράματα τού Shakespeare δέν μπορεί νά βγει τίποτε περισσότερο ως νόημα ή μήνυμα, όπως λένε σήμερα, από όσο μπορεί κανείς νά βγάλει ξεζουμίζοντας τά έργα τού Beckett. Αλλά ή σικτικότηση από τή

μεριά της είναι συνάρτηση του μεταβλημένου νοηματικού περιεχομένου. Άρνηση της απόλυτης Ιδέας, αυτό τό περιεχόμενο δέν μπορεί πιά νά τεθεί ώς ταυτότητα, όπως απαιτούσε αξιωματικά ό Ιδεαλισμός- κριτική τής μονοκρατορίας τού Λόγου, δέν μπορεί πιά από τη μεριά του νά είναι λογικό σύμφωνα μέ τούς κανόνες τής συλλογιστικής σκέψης. Ή σκοτεινότητα τού παράλογου είναι ή παλαιά σκοτεινότητα πού καλύπτει τό Νέο. Αύτή ή Ιδια πρέπει νά έρμηνευθεϊ καί όχι νά ύποκατασταθεϊ από τή φωτεινότητα τού νοήματος.

Ή κατηγορία τού Νέου γέννησε μιά σύγκρουση. Δέν είναι πολύ διαφορετική από τήν έριδα των αρχαίων καί τών νεώτερων (*querelle des anciens et des modernes*) κατά τόν δέκατο έβδομο αιώνα ή σύγκρουση μεταξύ τού Νέου καί τής διάρκειας. "Όλα τά έργα τέχνης ήταν προορισμένα νά έχουν διάρκεια. Αύτή συνδέεται στενά μέ τήν έννοια τής αντικειμενοποίησής τους, ενός συστατικού τής δικής τους έννοιας. Μέ τή διάρκεια ή τέχνη ένίσταται κατά τού θανάτου- ή βραχυπρόθεσμη αιωνιότητα τών έργων είναι αλληγορία μιας μή φαινομενικής. Ή τέχνη είναι ή φαινομενικότητα αυτού πού παραμένει άπρόσιτο από τόν θάνατο. Ή ρήση ότι καμμία τέχνη δέν έχει διάρκεια είναι τόσο άφηρημένη όσο καί εκείνη ότι όλα τά επίγεια είναι εφήμερα- θά μπορούσε νά αποκτήσει νοηματικό περιεχόμενο μόνο μεταφυσικά, σέ σχέση μέ τήν ιδέα τής ανάστασης. Δέν είναι μόνον ή αντιδραστική μνησικακία πού προκαλεϊ τόν τρόπο επειδή ό πόθος τού Νέου άπωθεϊ τή διάρκεια. Ή προσπάθεια γιά τή δημιουργία άριστουργημάτων μέ διάρκεια έχει κλονισθεϊ. "Ό,τι καταγγέλλει τή σχέση μέ τήν παράδοση δύσκολα θά μπορούσε νά στηριχθεϊ σέ μιά παράδοση πού θά τό διατηρούσε. Γιά μιά τέτοια προσδοκία ύπάρχει ακόμη λιγότερος λόγος, άφού μάλιστα πολλά από εκείνα πού άλλοτε ήταν εφοδιασμένα μέ τά γνωρίσματα τής αιωνιότητας -αυτό σήμαινε σέ τελική άνάλυση ή έννοια τού κλασσικού- έχουν κλείσει τά μάτια τους: τό αιώνιο παρήλθε καί παρέσυρε στή δίνη του τήν κατηγορία τής διάρκειας. Ή έννοια τού αρχαϊκού δέν ορίζει τόσο μιά ορισμένη φάση στήν Ιστορία τής τέχνης όσο μάλλον τήν κατάσταση άπονέκρωσης έργων τέχνης. Τά Ιδια τά έργα δέν μπορούν νά καθορίσουν τή διάρκειά τους- τό τελευταίο πού τήν έγγυάται είναι ή άπάλειψη τών δήθεν υπαγορευόμενων απλώς από τό πνεύμα τής εποχής υπέρ τών διαρκέστερων στοιχείων, διότι αυτό γίνεται σέ βάρος τής σχέσης τους

μέ τις άντικειμενικές καταστάσεις πραγμάτων, βάσει των οποίων καί μόνο συγκροτείται ή διάρκεια. 'Από εφήμερες προθέσεις όπως ή παρωδία των ιπποτικών μυθιστορημάτων από τόν Cervantes δημιουργήθηκε ό *Δόν Κιχώτης*. Στην έννοια τής διάρκειας ενυπάρχει ένας αιγυπτιακός, μυθικά αβοήθητος αρχαϊσμός- οί παραγωγικές εποχές φαίνεται ότι δέν έκαναν σκέψεις για τή διάρκεια. Αυτή ή ιδέα εμφανίζεται μέ οξύτητα μάλλον όταν ή διάρκεια είναι προβληματική καί τά έργα τέχνης, υπό τήν αίσθηση τής λανθάνουσας άδυναμίας τους, γαντζώνονται πάνω της. Εκείνο πού κάποτε μιά άπεχθώς έθνικιστική έκκληση άποκαλούσε σταθερή άξια τών έργων τέχνης, τόν νεκρό, τυπικό καί έγκριτο χαρακτήρα τους, συγχέεται μέ τά κρυμμένα φύτρα τής επιβίωσης. Η κατηγορία τής μονιμότητας άκουγόταν άνέκαθεν, ήδη από τόν αύτοέπαινο τού Όρατίου για ένα άγαλμα πού κατά τήν κρίση του έχει μεγαλύτερη διάρκεια ζωής από τόν ορείχαλκο, ως απολογία· είναι ξένη προς εκείνα τά έργα τέχνης πού δέν άνεγέρθηκαν έλέψ Αύγούστου, αλλά υλοποιώντας μιά ιδέα αυθεντικότητας ή οποία περιείχε κάτι περισσότερο από τά γνωρίσματα τής κυρίαρχης αυθεντίας. «Καί τό ώραϊο είναι άναγκασμένο νά πεθάνει!»: ¹³ αυτό είναι πίο άληθινό από όσο τό εννοεί ό Schiller. Δέν ισχύει μόνο για εκείνα πού είναι ώραϊα, απλώς για τά μορφώματα πού καταστρέφονται ή λησμονοϋνται ή ξαναβουλιάζουν σέ μιά ιερογλυφική κατάσταση, αλλά για δ,τι άποτελείται από ομορφιά καί σύμφωνα μέ τήν παραδοσιακή της ιδέα υποτίθεται δι παραμένει άμετάβλητο, τά συστατικά τής μορφής. "Ας θυμηθούμε τήν κατηγορία τού τραγικού. Φαίνεται δι είναι τό αισθητικό αποτύπωμα τού κακού καί τού θανάτου καί δι παραμένει σέ ισχύ δσο καί αύτά. Καί όμως τό τραγικό δέν είναι πλέον δυνατόν νά υπάρξει. Εκείνο κατά τό όποιο άλλοτε, για τούς ένθερμα σχολαστικούς αισθητικούς, διέκρινε τό τραγικό από τό λυπηρό κρίνει τήν τύχη τής τραγικότητας: ή κατάφαση τού θανάτου- ή ιδέα δι μέ τήν καταστροφή τού πεπερασμένου αρχίζει νά λάμπει τό άπειρο· τό νόημα τού πάσχειν, τού πόνου. 'Αρνητικά έργα τέχνης παρωδούν σήμερα χωρίς καμμία επιφύλαξη τό τραγικό. Ολη ή τέχνη είναι μάλλον λυπηρή παρά τραγική, προπάντων εκείνη πού φαίνεται χαρωπή καί αρμονική. Στην έννοια τής αισθητικής διάρκειας επιβιώνει -όπως καί πολλά άλλα- ή *πραπη φιλοσοφία*,^{1*1} ή οποία καταφεύγει σέ άπομονωμέ-

να καί άπολυτοποιημένα παράγωγα άφότου κατέπεσε ως ολότητα. Είναι όλοφάνερο ότι ή διάρκεια πού επιθυμούν τά έργα τέχνης είναι πλασμένη σύμφωνα μέ τό μοντέλο της σταθερής κληρονομούμενης Ιδιοκτησίας- τά πνευματικά δημιουργήματα οφείλουν νά γίνουν ιδιοκτησία όπως καί τά υλικά προϊόντα, ένα άνοσιούργημα τού πνεύματος σέ βάρος τού έαυτού του, από τό όποιο άσφαλώς δέν θά μπορούσε νά ξεφύγει. Όταν τά έργα τέχνης φетиχοποιούν την ελπίδα τής διάρκειάς τους, πάσχουν ήδη από τη θανάσιμη άρρώστια τους: τό στρώμα τού άναπαλλοτρίωτου πού τά καλύπτει είναι εκείνο πού ταυτόχρονα τά πνίγει. Μερικά έργα τέχνης κορυφαίου τύπου θέλουν τρόπον τινά νά διαλυθούν μέσα στόν χρόνο γιά νά μη γίνουν λεία του- σέ άλυτη άντινομία μέ την άνάγκη νά άντικειμενοποιηθούν. Ο Emst Schoen μίλησε κάποτε γιά την άνυπέρβλητη εύγένεια τού πυροτεχνήματος, τής μοναδικής τέχνης πού δέν επιζητεί τη διάρκεια, αλλά θέλει νά αστράψει μιά στιγμή καί νά διαλυθεί. Τελικά οι τέχνες τού χρόνου, τό θέατρο καί ή μουσική, θά έπρεπε νά ερμηνεύονται σύμφωνα μέ αύτή την ιδέα ως ό αντίποδας μιας έκπραγματίσης χωρίς την οποία δέν θά υπήρχαν καί ή οποία εντούτοις τίς εξευτελίζει. Τέτοιου είδους σκέψεις φαίνονται ξεπερασμένες άν λάβουμε υπόψη τά μέσα μηχανικής άναπαραγωγής- καί όμως ή δυσφορία πού προκαλούν μπορεί νά είναι καί μιά άνησυχία γιά την άνερχόμενη παντοκρατορία τής χρονικής αντοχής τής τέχνης, πού συμβαδίζει μέ τήν παρακμή τής διάρκειας. "Αν ή τέχνη απαλλασσόταν από τη διαγνωσμένη ψευδαίσθηση τής διάρκειας- άν περιλάμβανε στους κόλπους της τό στοιχείο τής παροδικότητας από συμπάθεια γιά τήν εφήμερη ζωή, αύτό θά άνταποκρινόταν σέ μιά άντίληψη πού δέν προϋποθέτει τήν άλήθεια ως άφηρημένα μόνιμη, αλλά συνειδητοποιεί τόν χρονικό της πυρήνα. "Αν όλη ή τέχνη είναι έκκοσμίκευση τού υπερβατού, κάθε τέχνη είναι μέρος τής διαλεκτικής τού διαφωτισμού. Η τέχνη δέχθηκε τήν πρόκληση αύτής τής διαλεκτικής παρουσιάζοντας τήν αισθητική σύλληψη τής άντιτέχνης- καμιά τέχνη δέν είναι πλέον νοητή χωρίς αύτό τό στοιχείο. Αύτό όμως σημαίνει, ούτε λιγότερο ούτε περισσότερο, ότι ή τέχνη πρέπει νά ξεπεράσει τήν ίδια της τήν έννοια γιά νά μείνει πιστή σέ αύτή. Η ιδέα τής κατάργησής της τήν τιμά άνταμείβοντας τήν άξίωσή της νά θεωρηθεί άληθινή. Παραταύτα ή επιβίωση τής κλονισμένης τέχνης

δέν εκφράζει μόνο την πολιτιστική βράδυνση (cultural lag), την πάρα πολύ άργή μεταβολή τού εποικοδομήματος. Η τέχνη αντλεί τήν άνθεκτικότητά της από τήν ιδέα ότι καί ό πραγματοποιημένος υλισμός θά συνεπαγόταν καί τήν αυτοκατάργησή του, τήν ανάτροπή τής κυριαρχίας των υλικών συμφερόντων. Η τέχνη, μέ τήν αδυναμία της, εκφράζει προκαταβολικά ένα πνεύμα πού θά μπορούσε τότε νά προβάλλει στό προσκήνιο. Σέ αυτό άντιστοιχεί μιά άντικειμενική άνάγκη, ή ένδεια τού κόσμου, σέ αντίθεση πρός τήν υποκειμενική άνάγκη τών ανθρώπων γιά τέχνη, πού σήμερα είναι πραγματικά μόνον ιδεολογική· ή τέχνη δέν μπορεί νά συνδεθεί μέ τίποτε άλλο παρά μόνο μέ αύτή τήν άντικειμενική άνάγκη.

Ό,τι γινόταν άνεκτό κάποτε συνιστά πλέον ένα επίτευγμα, καί έτσι οί φυγόκεντρες δυνάμεις δεσμεύονται καί ενσωματώνονται. Η κοινωνική ενοποίηση άπορροφά όπως μιά δίνη τά πολλά καί διάφορα πού ήταν καθοριστικά γιά τήν τέχνη. Τά υπόλοιπα είναι άφηρημένη ενότητα, χωρίς τό άντιθετικό στοιχείο πού είναι απαραίτητο γιά νά συσταθεί ή ενότητα. "Όσο επιτυχέστερη είναι ή διαδικασία ένσωμάτωσης-ενοποίησης, τόσο πιο πολύ άέρα άλέθει ό μύλος της· από τελεολογική άποψη τείνει νά μοιάσει μέ παιδαριώδη μαστορέματα. Η δύναμη τού αισθητικού υποκειμένου νά ενσωματώνει ό,τι πιάνει είναι ταυτόχρονα ή άδυναμία του. Εκχωρεί τόν εαυτό του σέ μιά ενότητα πού, λόγω τού άφηρημένου της χαρακτήρα, έχει αποξενωθεί από αυτό καί παραιτούμενο πετάει τήν ελπίδα του μέσα στήν τυφλή άναγκαιότητα. "Αν όλη ή νεώτερη τέχνη μπορεί νά κατανοηθεί ως διαρκής παρέμβαση τού ύποκειμένου, πού σέ τίποτε πιά δέν προτίθεται νά άνεχθεί άκριτα τήν κυριαρχία τής παραδοσιακής άλληλενέργειας τών έργων τέχνης, στις συνεχείς παρεμβάσεις τού εγώ άντιστοιχεί από τήν άλλη μεριά ή τάση άνακούφισής του λόγω άδυναμίας, πιστή στήν παμπάλαια μηχανική άρχή τού άστικού πνεύματος νά έκπραγματίζει τά υποκειμενικά επίτευγματα, τρόπον τινά νά τά μεταφέρει έξω από τό υποκείμενο καί νά παραγνωρίζει τόν χαρακτήρα τέτοιων ελαφρύσεων πιστεύοντας ότι έγγυώνται άκαταμάχητα τήν άντικειμενικότητα τών επιτευγμάτων. Η τεχνική, προέκταση τού χεριού τού υποκειμένου, οδηγεί πάντοτε καί μακριά από αίπό. Σκιά τού αούάρκους ριζοσπαστισμού τής τέχνης είναι ό άκίνδυνος χαρακτήρας της, ή άπόλυτη σύνθεση χρωμάτων βρίσκεται πολύ κοντά

στά σχέδια μιας ταπετσαρίας τοίχου. Τό γεγονός ότι κάποτε τά αμερικανικά ξενοδοχεία είναι εξοπλισμένα μέ πίνακες άφηρημένης ζωγραφικής στό στυλ του ... (à la manière de...), ότι ό αισθητικός ριζοσπαστισμός κοινωνικά δέν κοστίζει πάρα πολύ, έχει τό τίμημά του γι' αυτόν: παύει πιά νά είναι ριζοσπαστικός. Ό μεγαλύτερος άπό τούς κινδύνους πού διατρέχει ή νεώτερη τέχνη είναι τό ένδεχόμενο νά μην είναι πιά επικίνδυνη. Όσο πió πολύ ή τέχνη απέβαλλε τό προϋπάρχον, μέ τόσο μεγαλύτερη βεβαιότητα άναγκάζοταν νά περιορίζεται σέ κάτι πού τά βγάξει πέρα χωρίς δάνεια άπό ό,τι άποποιήθηκε καί τού είναι πιά ξένο, στό σημείο τής καθαρής υποκειμενικότητας: ό καθένας στη δική του, κατά συνέπεια σέ μιά άφηρημένη υποκειμενικότητα. Η κίνηση πρós αυτό τό σημείο προεξοφλήθηκε μέ άστραπιαίες εφόδους άπό την άκραία πτέρυγα των έξπρεσσιονιστών, μέχρι τούς ντανταϊστές. Ωστόσο ή παρακμή τού έξπρεσσιονισμού δέν οφείλεται στην έλλειψη κοινωνικής απήχησης: σέ εκείνο τό προαναφερόμενο σημείο δέν μπορούσε νά έμμείνει, ή συρρίκνωση τού προσιτού, ή ολότητα των άρνήσεων, καταλήγει σέ κάτι εντελώς φτωχό, την κραυγή ή την άβοήθητη καί άνίσχυρη χειρονομία, κυριολεκτικά σέ εκείνο τό ντά-ντά, πού έλαβε τόν χαρακτήρα ενός αστείου, τόσο γιά τούς κονφορμιστές όσο καί γιά τούς ίδιους, διότι ομολογεί ότι είναι άδύνατη ή καλλιτεχνική άντικειμενοποίηση. Αυτή όμως προϋποτίθεται άπό κάθε καλλιτεχνική εκδήλωση, είτε τό θέλει είτε δέν τό θέλει. Τότε όμως τί απομένει εκτός άπό τήν κραυγή. Κατά συνέπεια οί ντανταϊστές προσπάθησαν νά άπαλείψουν αυτή τήν προϋπόθεση. Τό πρόγραμμα των διαδόχων τους, των σουρρεαλιστών, άποκήρυξε τήν τέχνη, αλλά δέν μπόρεσε άσφαλώς νά τήν άποτινάξει. Η άλήθεια τους ήταν «καλύτερα καμμία τέχνη παρά μιά ψευτική», αλλά τούς εκδικήθηκε ή φαινομενικότητα τής υποκειμενικότητας πού μέ άπόλυτο τρόπο είναι δι' έαυτήν· ή υποκειμενικότητα είναι άντικειμενικά διαμεσολαβημένη χωρίς νά μπορεί αισθητικά νά ξεπεράσει τή θέση της ως είναι δι' εαυτό.^{13β} Η ξενικότητα τού άποξενωμένου έκφράζεται μόνο μέ τήν αναδρομή στόν εαυτό του. Η μίμηση συνδέει τήν τέχνη μέ τήν άτομική εμπειρία καί αυτή είναι πιά μόνον ή έμπειρία τής χωριστής ύπαρξης, αυτής πού είναι δι' έαυτήν. Είναι γεγονός ότι δέν μπορεί κανείς νά έμμείνει σέ αυτό τό σημείο, καί μάλιστα όχι μόνον επειδή εκεί τό έργο τέχνης

χάνει εκείνη την ετερότητα βάσει της οποίας καί μόνον αντικειμενοποιείται. Είναι προφανές ότι ή έννοια της διάρκειας, τόσο αναπόφευκτη όσο καί προβληματική, δεν συμβιβάζεται με την ιδέα του σημείου, πού είναι καί χρονικά κάτι σημειακό, μιά στιγμή. Δέν είναι μόνον ότι οί έξπρεσσιονιστές έκαναν υποχωρήσεις όταν μέ τά χρόνια έπρεπε νά κερδίσουν τό ψωμί τους καί οί ντανταϊστές άλλαζαν καλλιτεχνικό φρόνημα ή άφοσιώνονταν στό κομμουνιστικό κόμμα: καλλιτέχνες μέ τήν ακεραιότητα ενός Picasso καί ενός Schödnberg έγκατέλειψαν αυτό τό σημείο. Οί δυσχέρειές τους ήταν αισθητές καί ένέπνεαν φόβο όταν οί ίδιοι άποδύονταν σέ μιά προσπάθεια νά συγκροτήσουν αυτό πού λέγεται μιά νέα τάξη. Στό μεταξύ αυτές οί δυσχέρειες συνιστούν μιά δυσκολία της τέχνης γενικά. Κάθε άπαιτούμενη πρόοδος πέρα από αυτό τό σημείο εξαγοραζόταν μέχρι τώρα μέ οπισθοδρόμηση μέσω έξομοίωσης μέ τό παρελθόν καί μέ τόν αυθαίρετο χαρακτήρα της αυτοθεσπιζόμενης τάξης. Τά τελευταία χρόνια οί κριτικοί τού Beckett άρέσκονται νά τόν κατηγορούν ότι επαναλαμβάνει τό βασικό σχήμα των ιδεών του· προκλητικά δέχθηκε νά εκτεθεί σέ αυτή τήν κατηγορία, έχοντας τήν ύρθη συνείδηση των πραγμάτων: ότι ή μετακίνηση είναι αναγκαία καί ταυτόχρονα άδύνατη. Ή χειρονομία τού σημειωτού βήματος στό τέλος τού *Περιμένοντας τόν Γκοντό*, βασικό σχήμα τού συνολικού του έργου, είναι μιά άκριβής αντίδραση στην κατάσταση πραγμάτων. Άπαντά κατηγορηματικά. Τό έργο του είναι προέκταση τού άρνητικού καιρού.¹³⁷ Τό πλήρωμα της στιγμής μετατρέπεται σέ άτελείωτη επανάληψη συγκλίνοντας μέ τό μηδέν. Οί αφηγήσεις του, πού μέ σαρδονικό γέλιο τίς άποκαλεί μυθιστορήματα, δέν περιγράφουν όψεις της κοινωνικής πραγματικότητας ούτε συνιστούν -σύμφωνα μέ μιά διαδεδομένη παρανόηση- άναγωγές σέ βασικές ανθρώπινες καταστάσεις, περιστολές στό ελάχιστο όριο ύπαρξης τό όποιο πνέει τά λoίσθια. Αύτά τά μυθιστορήματα άποκαλύπτουν όμως μέ εύστοχία βασικά στρώματα της εμπειρίας εδώ καί τώρα (*hic et nunc*), ή όποια άναφέρεται στό ούτως έχειν των πραγμάτων, καί τά εμφανίζουν σέ μιά παράδοση δυναμική σέ ισορροπία. Είναι σημαδεμένα τόσο από τήν αντικειμενικά αιτιολογημένη άπώλεια τού αντικειμένου όσο καί από τό αντίστοιχό της, τό φτώχεμα τού υποκειμένου. Ή συμπερασματική γραμμή χαράσσεται κάτω από όλη τή συναρμολόγηση καί τήν τεκ-

μηρίωση, τίς απόπειρες άπαλλαγής από την ψευδαίσθηση μιας νοσηματοδοτικής υποκειμενικότητας. Ακόμη και όταν αυτά τά μυθιστορήματα άψήνουν νά εισέλθει κάτι από την πραγματικότητα, εκεί ακριβώς όπου αυτή φαίνεται πώς άπωθει ό,τι άλλοτε έπιτελούσε τό ποιητικό υποκείμενο, δεν αισθάνεται κανείς άνετα με μία τέτοια πραγματικότητα. Η δυσαναλογία της προς τό αποδυναμωμένο υποκείμενο, πού τό κάνει εντελώς ασύμμετρο μέ την εμπειρία, την άποπραγματοποιεί ακόμη περισσότερο. Τό πλεόνασμα πραγματικότητας είναι τό τέλος της· συντρίβοντας μέ τό βάρος της τό υποκείμενο γίνεται ή Ιδια σαν νεκρή· αυτή ή μετάβαση είναι τό έντεχνο στοιχείο της άντιτέχνης. Ο Beckett τό οδηγεί ως τή φανερή έκμηδένιση της πραγματικότητας. Όσο πίο ολοκληρωτική ή κοινωνία, όσο πληρέστερα ένοποιείται σέ ομόφωνο σύστημα, τόσο περισσότερο τά έργα πού άποθηκεύουν την εμπειρία αυτής της πορείας των πραγμάτων γίνονται τό "Άλλο της. Όταν χρησιμοποιεί κανείς όσο πίο χαλαρά γίνεται την έννοια του άφηρημένου, σηματοδοτεί την υποχώρηση από τόν κόσμο των αντικειμένων εκεί ακριβώς όπου δέν άπομένει παρά μόνον ή νεκροκεφαλή του (*caput mortuum*). Η νεώτερη τέχνη είναι τόσο άφηρημένη όσο έχουν γίνει στην πραγματικότητα οί σχέσεις των ανθρώπων. Οί κατηγορίες ρεαλιστικό και συμβολικό έχουν άποσυρθεί στον Ιδιο βαθμό από την κυκλοφορία. Επειδή ή μαγική εξουσία της εξωτερικής πραγματικότητας πάνω στά υποκείμενα και τίς μορφές άντίδρασής τους έχει γίνει απόλυτη, τό έργο τέχνης μπορεί νά έναντιωθεί σέ αυτή μόνο εξομοιωνόμενο μέ την ίδια. Άλλά στό σημείο μηδέν όπου κινείται ή πεζογραφία του Beckett, όπως οί δυνάμεις στό άπειροστό της Φυσικής, ξεπηδάει ένας δεύτερος κόσμος εικόνων, τόσο θλιβερός όσο και πλούσιος, ένα πυκνό διάλυμα ιστορικών εμπειριών, οί όποιες, στην άμεσότητά τους, δέν μπορούν νά προσεγγίσουν τό καίριο σημείο, την υπονόμηση του υποκειμένου και της πραγματικότητας. Τό ξέφτισμα και οί φθορές αυτού του κόσμου εικόνων είναι τό άποτύπωμα, τό αρνητικό του διοικούμενου κόσμου. Κατ' αυτά ό Beckett γράφει ρεαλιστικά. Άκόμη και σέ αυτό πού αόριστα λέγεται άφηρημένη ζωγραφική επιβιώνει κάτι από την παράδοση την όποια ή Ιδια εξαλείφει· άφορά μάλλον αυτό πού άντιλαμβάνεται κανείς και στην παραδοσιακή ζωγραφική άνδει τά προϊόντα της ως εικόνες και όχι ως απεικονίσεις πραγμά-

των. Ἡ τέχνη ἐκτελεῖ τὸν ἀφανισμό τῆς συγκεκριμένης πραγματικότητας, τὸν ὅποιο δὲν θέλει νὰ παραδεχθεῖ ἡ κοινωνικὴ πραγματικότητα, ἐνὸς μέσα σὲ αὐτὴ τὸ συγκεκριμένο εἶναι πλέον μάσκα τοῦ ἀφηρημένου, τὸ δείγμα πού φέρει ὀρισμένα ἐπιμέρους γνωρίσματα καὶ ἀπλῶς ἀντιπροσωπεύει τὸ γενικὸ δημιουργώντας ψευδεῖς ἐντυπώσεις γι' αὐτό, ἐνὰ καὶ τὸ αὐτὸ μέ την πανταχοῦ παρουσία τοῦ μονοπωλίου. Αὐτὸ στρέφει τὴν αἰχμὴ τοῦ πρὸς τὰ πίσω, ἐναντίον ολόκληρης τῆς κληρονομημένης τέχνης. Δὲν χρειάζεται παρὰ νὰ ἐπιμηκυνθοῦν λίγο οἱ γραμμὲς τῆς ἐμπειρίας γιὰ νὰ ἀντιληφθεῖ κανεὶς ὅτι τὸ συγκεκριμένο χρησιμεύει μόνον ὡς βοήθημα ὥστε ἀπλῶς κάτι, Οτιδήποτε, εφόσον εἶναι στοιχειωδῶς διακριτό, νὰ μπορεῖ νὰ ἀναγνωρισθεῖ πάλι, νὰ διατηρηθεῖ στὴ μνήμη καὶ νὰ ἀγορασθεῖ. Τὸ μεδούλι τῆς ἐμπειρίας ἔχει ἀπομυζηθεῖ καὶ δὲν ἀπομένει καμμία ἀπείραχτη, ἀκόμη καὶ ἀν εἶναι ἀπομακρυσμένη ἀπὸ τὴν ἐπήρεια τοῦ ἐμπορίου. Αὐτὸ πού συντελεῖται στὸν πυρῆνα τῆς οἰκονομίας, ἡ συγκέντρωση τοῦ κεφαλαίου καὶ ἡ συγκεντρωτικὴ διαχείριση, πού ἀπορροφᾷ τίς διάσπαρτες δυνάμεις καὶ ἀφήνει τοὺς ἀνεξάρτητους βιοποριστὲς μόνο γιὰ τὴ στατιστικὴ τῶν ἐπαγγελμάτων, ἀσκεῖ τίς ἐπιδράσεις τοῦ μέχρι τίς πὸ λεπτὲς πνευματικὲς φλέβες, συχνὰ μάλιστα χωρὶς νὰ διακρίνονται οἱ διαμεσολαβήσεις. Ἡ ἀνελικρινὴς προσωποποίηση στὴν πολιτικὴ καὶ ἡ συναφὴς φλυαρία γιὰ τὸν ἄνθρωπο μέσα στὴν ἀπανθρωπιὰ συμφωνοῦν μὲ τὴν ψευδοεξατομίκευση* ἐπειδὴ ὅμως δὲν ὑπάρχει τέχνη χωρὶς ἀτομοποίηση, αὐτὸ τὴν ἐπιβαρύνει ἀφόρητα. Σὲ αὐτὴ τὴ διαπίστωση δίδεται ὅμως μιά ἄλλη κατεύθυνση μὲ τὴν ἐπισημάνση ὅτι ἡ τέχνη στὴ σημερινή της κατάσταση εἶναι ἐναντίον αὐτοῦ πού τὸ ἰδίωμα τῆς αὐθεντικότητας ἀποκαλεῖ ἀπόφαση.¹³⁶ Τὸ ἐντυπωσιακὸ ἐρώτημα τῆς ἀνατολικογερμανικῆς δραματοουργίας: τί θέλει νὰ πει αὐτός; ἀρκεῖ ἀκριβῶς γιὰ νὰ φοβίσει τοὺς συγγραφεῖς πού ἀνακαλοῦνται στὴν τάξη μὲ κατσάδες, ἀλλὰ μπροστὰ σὲ κάθε θεατρικὸ ἔργο τοῦ Brecht θὰ ἦταν σὰν διαμαρτυρημένο γραμματίο, ἀφοῦ πρόγραμμα τοῦ ἦταν σὲ τελικὴ ἀνάλυση νὰ θέσει σὲ κίνηση νοητικὲς διαδικασίες καὶ ὄχι νὰ μεταδώσει κουβέντες μὲ ζουμί* ἀλλιῶς ὁ λόγος περὶ διαλεκτικοῦ θεάτρου θὰ ἦταν ἐξαρχῆς κενὸς περιεχομένου. Οἱ προσπάθειες τοῦ Brecht νὰ ἐξαλείψει τίς υποκειμενικὲς ἀποχρώσεις καὶ νότες μὲ μιά, ἀκόμη καὶ ἐννοιολογικά, σκληρὴ ἀντικειμενικότητα εἶναι καλλιτεχνικά μέσα, στίς καλύτε-

ρες εργασίες του μιά ύφολογική αρχή, όέν άποσκοπούν σέ ηθικά διδάγματα (*fabula docet*)· είναι δύσκολο νά συμπεράνει κανείς τί έννοεΐ ό συγγραφέας έστω στον *Γαλιλαίο* ή τόν *Καλό ανθροχτο* τον *Σετσονάν*, γιά νά μή μιλήσουμε γιά τήν άντικειμενικότητα των μορφωμάτων πού δεν συμπίπτουν με τήν υποκειμενική πρόθεση. Ή άλλεργία πού τού προκαλούσαν οί εκφραστικές αποχρώσεις, ή προτίμηση τόνων πού θύμιζαν τίς παρανοούμενες άπό τόν ίδιο προτάσεις πρωτοκόλλου των θετικιστών καί τού έκαναν εντύπωση, είναι επίσης μιά μορφή έκφρασης, πού αποκτά ευγλωττία μόνον ως καθορισμένη άρνηση τής έκφρασης. Όσο λιγότερο πιά ή τέχνη μπορεί νά είναι ή γλώσσα τού καθαρού συναισθήματος, πού δέν ήταν ποτέ, ή ή γλώσσα τής αυτοκαταφάσκουσας ψυχής, άλλο τόσο είναι δουλειά της νά τρέχει πίσω άπό αυτά πού άναμένεται ότι θά τά συλλέξει ή γνώση καθημερινού τύπου, λόγου χάρη τό κοινωνικό ρεπορτάζ, ή πληρωμή μέ δόσεις γιά επικείμενες εμπειρικές έρευνες. Ό χώρος πού άπομένει γιά τά έργα τέχνης, μεταξύ τής συλλογιστικής βαρβαρότητας καί τής ποιητικής ώραιοποίησης, δέν είναι ίσως μεγαλύτερος άπό τό σημείο άδιαφορίας στό οποίο χώθηκε σκαλίζοντας ό Beckett.

Μοντέλο γιά τή σχέση πρός τό Νέο είναι τό παιδί πού ψάχνει ψηλαφητά στό πιάνο γιά νά βρει μιά πρωτάκουστη, άπάτητη συγχορδία. Αλλά αύτή ύπήρχε άνέκαθεν, οί δυνατότητες συνδυασμού είναι περιορισμένες, κατά βάθος ενυπάρχουν τά πάντα ήδη στό πληκτρολόγιο. Τό Νέο είναι ή λαχτάρα γιά τό Νέο, δύσκολα θά μπορούσε νά είναι τό ίδιο τό Νέο· άπό αυτό πάσχει κάθε νεωτερισμός. Ό,τι νοιώθει ως ουτοπία παραμένει ένα άρνητικό στοιχείο κατά τής κατεστημένης τάξης πραγμάτων, καί υποτελής της. Κεντρικό σημείο άνάμεσα στίς σημερινές άντινομίες είναι ότι ή τέχνη πρέπει καί θέλει νά είναι ουτοπία, καί μάλιστα τόσο πío κατηγορηματικά όσο περισσότερο τό πραγματικό πλέγμα λειτουργιών κλείνει τόν δρόμο στήν ουτοπία, αλλά ότι, γιά νά μήν παραδώσει τήν ουτοπία στή φαινομενικότητα καί τήν παρηγοριά, ή ίδια δέν έπιτρέπεται νά είναι ούτοπία. ' Αν ή ουτοπία τής τέχνης εκπληρωνόταν, αύτό θά ήταν ό θάνατός της. Ό Hegel είναι ό πρώτος πού κατάλαβε ότι τό τέλος τής τέχνης εμπεριέχεται στήν έννοιά της. Ή προφητεία του δέν εκπληριόθηκε καί αύτό έχει τόν παράδοξο λόγο του στήν αισιοδοξία του όσον αφορά τήν ιστορία. Ό Hegel πρό-

δώσε την ουτοπία κατασκευάζοντας την κατεστημένη τάξη πραγμάτων σάν νά ήταν ή ουτοπία, ή απόλυτη ιδέα. Ή θέση του Hegel ότι τό παγκόσμιο πνεύμα έχει ξεπεράσει τη μορφή τής τέχνης ανακρούεται από την άλλη θέση του, ή οποία κατατάσσει την τέχνη στην αντιφατική ύπαρξη, πού εξακολουθεί νά υπάρχει παρ' δλη τήν καταφατική φιλοσοφία. Πολύ πειστικό είναι αυτό στην περίπτωση τής αρχιτεκτονικής: άν λόγω κορεσμού από τίς σκόπιμες-πρακτικές μορφές καί τήν πλήρη προσαρμογή της ήθελε νά παραδοθεῖ στήν αχαλίνωτη φαντασία, άμέσως θά κατέλγη στού κίτς. Όπως ή θεωρία, έτσι καί ή τέχνη δέν μπορεί νά συγκεκριμενοποιήσει τήν ουτοπία· ούτε καν άρνητικά. Τό Νέο ως κρυπτογράφημα είναι ή εικόνα τού άφανισμού· μόνο μέ τήν απόλυτη άρνητικότητα τής καταστροφής εκφράζει ή τέχνη αυτό πού δέν περιγράφεται, τήν ουτοπία. Στή νεώτερη τέχνη συγκεντρώνονται όλα τά στίγματα τού άποκρουστικού καί τού άποτρόπαιου γιά νά συνθέσουν αυτή τήν εικόνα. Όντας ασυμφιλίωτη μέ τήν επίφαση συμφιλίωσης διατηρεί τήν ιδέα τής συμφιλίωσης μέσα στόν ασυμφιλίωτο κόσμο, ορθή συνείδηση μιας εποχής στήν οποία ή πραγματική δυνατότητα τής ουτοπίας -ότι ή γή, σύμφωνα μέ τή στάθμη ανάπτυξης των παραγωγικών δυνάμεων θά μπορούσε άμέσως, εδώ καί τώρα, νά είναι παράδεισος- σέ ένα ανώτατο σημείο τή δυνατότητα τής ολοκληρωτικής καταστροφής -όχι σέ μιά απεικόνιση, αλλά στά κρυπτογραφικά σημεία τών δυνατοτήτων της- εμφανίζεται πάλι υπό τήν ολοκληρωτική μαγική εξουσία τό μαγικό χαρακτηριστικό τής άπώτατης προϊστορίας τής τέχνης, σάν νά ήθελε μέ τήν εικόνα της νά ξορκίσει καί νά άποτρέψει τήν καταστροφή. Τό ταμπού στό όποιο υπόκειται ό τελικός στόχος (Telos) τής ιστορίας είναι ή μοναδική νομιμοποίηση εκείνου τού στοιχείου μέ τό όποιο τό Νέο διασύρεται πολιτικά-πρακτικά, τής εμφάνισής του ως αύτοσκοπού.

Ή αιχμή πού ή τέχνη στρέφει πρός τήν κοινωνία είναι μέ τή σειρά της ένα κοινωνικό φαινόμενο, ή αντίδραση στήν άμβλεία πίεση τού κοινωνικού σώματος (body social), όπως ή ένδοιαισθητική πρόοδος, μιά ανάπτυξη τών παραγωγικών δυνάμεων, προπάντων τής τεχνικής, πού συνδέεται στενά μέ τήν πρόοδο τών έξωαισθητικών

παραγωγικών δυνάμεων. Κατά καιρούς οι άποδεσμευμένες αισθητικές παραγωγικές δυνάμεις αντιπροσωπεύουν την πραγματική αποδέσμευση που εμποδίζεται από τις παραγωγικές σχέσεις. Έργα τέχνης οργανωμένα από τό υποκείμενο καταφέρνουν -κουτσά στραβά (*tant bien que mal*)- αυτό που ή χωρίς υποκείμενο οργανωμένη κοινωνία δέν επιτρέπει* ή πολεοδομία υστερεί κατ' ανάγκη σέ σχέση μέ τόν σχεδιασμό ενός μεγάλου μορφώματος χωρίς πρακτικό σκοπό. Ό ανταγωνισμός στην έννοια τής τεχνικής ως ένδοι-σθητικά καθορισμένης καί ως εκτός τών έργων τέχνης ανεπτυγμένης δέν πρέπει νά νοείται απολύτως. Είναι Ιστορικό προϊόν καί μπορεί νά έκλείψει. "Ήδη σήμερα μπορεί κανείς, στήν ήλεκτρονική, νά παραγάγει καλλιτεχνικά προϊόντα στηριζόμενος στήν ειδική σύσταση μέσων έξωκαλλιτεχνικής προέλευσης. Προφανές είναι τό ποιοτικό άλμα ανάμεσα στό χέρι που σχεδιάζει ένα ζωο στό τοίχωμα μιας σπηλιάς καί στήν κάμερα που επιτρέπει τήν ταυτόχρονη προβολή άπεικονίσεων σέ άμέτρητους τόπους. Άλλά ή άντικειμενοποίηση τού σχεδιάσματος στίς παρειές τής σπηλιάς έναντι τού άμεσου ιδωμένου περιέχει ήδη τή δυνατότητα εξέλιξης τής τεχνικής διαδικασίας που συνεπάγεται τήν άπόσπαση τού ιδωμένου από τήν υποκειμενική πράξη τής όρασης. Κάθε έργο, ως κάτι που προορίζεται γιά πολλούς, είναι σύμφωνα μέ τήν ιδέα του ήδη μιά άναπαραγωγή. Τό γεγονός ότi ό Benjamin, στή διχοτομία τού έργου τέχνης σέ εκείνο που άποπνέει μιά «αύρα» καί στό τεχνολογικό, υπογραμμίζει τή διαφορά σέ βάρος αυτού τού στοιχείου τής ένότητας δίνει άσφαλώς τήν άφορμή γιά μιά διαλεκτική κριτική τής θεωρίας του. Ή έννοια τού μοντέρνου είναι χρονολογικά οπωσδήποτε παλαιότερη άπό τή νεωτερικότητα οός κατηγορία τής φιλοσοφίας τής ιστορίας, ή όποια όμως δέν είναι χρονολογική έννοια, αλλά τό αίτημα τού Rimbaud γιά μιά τέχνη τής πιό προχωρημένης συνείδησης, στήν όποια διαπλέκονται οί πιό προηγμένες καί πιό διαφοροποιημένες εμπειρίες, οί όποιες όμως, ως κοινωνικές, είναι κριτικές. Μιά τέτοια νεωτερικότητα πρέπει νά σταθεί άντάξια απέναντι στήν ανεπτυγμένη βιομηχανιοκρατία, όχι απλώς νά τήν πραγματεύεται. Ή δική της συμπεριφορά καί ή γλώσσα τής μορφής της πρέπει νά είναι μιά αυθόρμητη αντίδραση στήν άντικειμενική κατάσταση* ή αυθόρμητη αντίδραση ως κανόνας παραφράζει ένα αέναο παράδοξο τής τέχνης. Ήπειδή τίποτε δέν μπορεί νά άποφύγει τήν εμπειρία

τής κατάστασης, δεν ισχύει επίσης τίποτε από δσα συμπεριφέρονται σάν νά μπορούν νά ξεφύγουν. Σε πολλά αυθεντικά μορφώματα τής νεωτερικότητας τό βιομηχανικό στρώμα τού υλικού αποφεύγεται αυστηρά ως θεματικό υλικό, από δυσπιστία άπέναντι στην τέχνη των μηχανών ως ψευδομορφισμού,¹³ έτσι όμως, με την περιστολή ή καταστολή τού άνεκτού καί με περισσότερη έμφαση στό στοιχείο τής κατασκευής, αυτό τό βιομηχανικό υλικό επιβάλλεται ακόμη πió έντονα· αυτό συμβαίνει στόν Klee. Σε αυτή την όψη τής νεωτερικότητας δεν άλλαξε ίσως τίποτε, όπως καί στό γεγονός τής εκβιομηχάνισης ως άποφασιστικού παράγοντα στη ζωή των άνθρώπων αυτό προσδίδει πρός τό παρόν στην αισθητική έννοια τής νεωτερικότητας τόν παράξενο χαρακτήρα τού άμετάβλητου, ό όποιος όμως αφήνει στη δυναμική τής ιστορίας τουλάχιστον τόσο περιθώριο όσο καί ό ίδιος ό βιομηχανικός τρόπος παραγωγής, πού τά τελευταία εκατό χρόνια από τόν τύπο τού εργοστασίου τού δέκατου ένατου αιώνα πέρασε στη μαζική παραγωγή καί την αυτοματοποίηση. Τό στοιχείο τού περιεχομένου στην καλλιτεχνική νεωτερικότητα άντλεί τη μορφή του από τό γεγονός ότι οί έκάστοτε πió προηγμένες τεχνικές διαδικασίες υλικής παραγωγής καί οργάνωσής της δέν περιορίζονται στην περιοχή από την οποία προέρχονται. Μέ έναν τρόπο πού δέν έχει αναλυθεί κανονικά από την κοινωνιολογία άκτινοβολούν από την πηγή τους σέ πολύ απομακρυσμένες περιοχές τής ζωής, ως τά βαθιά στρώματα τής υποκειμενικής εμπειρίας, ή όποια δέν τό άντιλαμβάνεται καί περιφρουρεί τις προστατευόμενες ζώνες της. Μοντέρνα είναι ή τέχνη πού, σύμφωνα μέ τόν δικό της τρόπο εμπειρίας καί ως έκφραση τής κρίσης πού διέρχεται ή εμπειρία, άπορροφά αυτά πού επιφέρει ή εκβιομηχάνιση υπό τις κυρίαρχες παραγωγικές σχέσεις. Αυτό εμπεριέχει έναν αρνητικό Κανόνα, απαγορεύσεις εκείνων πού αυτή ή νεωτερικότητα άρνεϊται νά παραδεχθεί στην εμπειρία καί την τεχνική· καί μιά τέτοια καθορισμένη άρνηση είναι μέ τή σειρά της σχεδόν Κανόνας αύτών πού πρέπει κανείς νά κάνει. Τό γεγονός ότι μιά τέτοια νεωτερικότητα είναι κάτι περισσότερο από ένα άόριστο πνεύμα τής εποχής ή από μιά επιτήδεια ενημερότητα πού ακολουθεί τόν συρμό (up to date) οφείλεται στην αποδέσμευση τών παραγωγικών διΐνάμειυν. Αύτή καθορίζεται κοινωνικά από τή σύγκρουση μέ τις παραγωγικές σχέσεις καθώς καί ένδοιαισθητικά ως άποκλεισμός

τών αναλωμένων στοιχείων και των ξεπερασμένων μεθόδων. Τό μοντέρνο θά έναντιώνεται μάλλον στο έκαστοτε κυρίαρχο πνεύμα τής εποχής, σήμερα μάλιστα είναι αναγκασμένο- στά μάτια τών αποφασισμένων καταναλωτών κουλτούρας ή ριζοσπαστική νεωτερικότητα (ραίνεται παλαιομοδίτικα σοβαρή και κατά συνέπεια επίσης τρελή. Πουθενά δέν εκφράζεται μέ τόση έμφαση ό ιστορικός χαρακτήρας όλης τής τέχνης όσο στην ποιοτικά άκαταμάχητη φύση τής νεωτερικότητας- δέν είναι απλός συνειρμός άν σκεφθεῖ κανείς την αναλογία μέ τίς εφευρέσεις στην υλική παραγωγή. Τά σημαντικά έργα τέχνης τείνουν νά καταστρέφουν κάθε προϊόν τού καιρού τους πού δέν ικανοποιεί τό επίπεδο τών άπαιτήσεων τους. Γιαυτό άσφαλώς ή μνησικακία είναι ένας άπό τούς λόγους γιά τούς οποίους πολλοί μορφωμένοι αντιστέκονται στή ριζοσπαστική νεωτερικότητα- ή φονική Ιστορική δύναμη τής νεωτερικότητας ταυτίζεται άπό τούς ίδιους μέ τήν αποσύνθεση τών προϊόντων πάνω στά όποια γαντζώνονται μέ απόγνωση οί κάτοχοι τής κουλτούρας. Ετοιμόρροπη δέν είναι ή νεωτερικότητα, όπως τό θέλει ή στερεότυπη αντίληψη, εκεί όπου σύμφωνα μέ τήν αντίστοιχη φρασεολογία υπερβάλλει, αλλά εκεί όπου δέν προχωρεί αρκετά μακριά, εκεί όπου μερικά έργα κλονίζονται έπειδή τούς λείπει ή συνέπεια. Μόνον έργα πού κάποτε εκτέθηκαν στόν κίνδυνο έχουν την πιθανότητα νά έπιζήσουν στή μνήμη τών μεταγενέστερων, εφόσον εξακολουθεί νά υπάρχει μιά τέτοια πιθανότητα, και όχι εκείνα πού φοβούμενα τό εφήμερο χάνουν τό παιγνίδι παίζοντας τό χαρτί τού παρελθόντος. Άναγεννήσεις μετριοπαθούς νεωτερικότητας, επιχειρούμενες άπό μιά παλινорρωτική συνείδηση και τούς αντίστοιχους ενδιαφερομένους, άποτυγχάνουν άκόμη και στά μάτια και τά αύτιά ενός διόλου προηγμένου κοινού.

Άπό τήν έννοια τού θεματικού υλικού τής νεωτερικότητας έπεται, σέ χτυπητή αντίθεση πρós τήν ψευδαίσθηση τής οργανικής ούσίας τής τέχνης, ή συνειδητή κατοχή τών χρησιμοποιούμενων μέσων. Και σέ αυτό τό σημείο συγκλίνουν ή υλική και ή καλλιτεχνική παραγωγή. Η άνάγκη νά οδηγηθούν τά πράγματα ως τό έσχατο σημείο προκύπτει άπό μιά άκρα όρθολογικότητα στή σχέση μέ τό υλικό, δέν ταυτίζεται μέ τόν εξαναγκασμό σέ έναν ψευτοεπιστημονικό άγώνα δρόμου μέ τήν όρθολογική οργάνωση τού άπομαγικοποιημένου κόσμου. Χωρίζει κατηγορηματικά τό μοντέρνο υπό τήν

έννοια του θεματικού υλικού από την παραδοσιοκρατία. Αισθητική όρθολογικότητα σημαίνει ότι κάθε καλλιτεχνικό μέσον πρέπει, στην εσωτερική δομή του καί σύμφωνα μέ τή λειτουργία του, νά είναι όσο τό δυνατόν καθορισμένο ώστε νά καταφέρει άφ' εαυτού εκείνο από τό όποιο κανένα παραδοσιακό μέσον δέν τό άπαλλάσσει πιά. Τό έσχατο όριο προσφέρεται από τήν καλλιτεχνική τεχνολογία, δέν τό ποθεί κανείς απλώς από τό φρόνημα των έξεγερμένων. Η μετριοπαθής νεωτερικότητα είναι αυτή καθ' εαυτή άντιφατική, διότι άποτελεϊ τροχοπέδη γιά τήν αισθητική όρθολογικότητα. Η Ιδέα ότι κάθε στοιχείο ενός μορφώματος πρέπει νά καταφέρνει τό μέγιστο άναμενόμενο όριο εϊναι ένα αίτημα πού συμπίπτει άκριβώς μέ τή νεωτερικότητα ως ζητούμενο: τό μετριοπαθώς νεωτερικό δέν επιδιώκει τό ζητούμενο, διότι αντλεί τά μέσα από τήν υφιστάμενη ή μία πλασματική παράδοση καί τής αποδίδει μία δύναμη πού δέν έχει πιά. Όταν οί μετριοπαθείς μοντέρνοι συνηγορούν ύπέρ τής ειλικρίνειας, πού υποτίθεται ότι τούς προφυλάσσει από τόν κίνδυνο νά γίνουν συνοδοιπόροι τής μόδας, αυτή ή επίκληση είναι ανειλικρινής αν λάβουμε υπόψη τίς διευκολύνσεις πού άπολαμβάνουν. Η άμεσότητα πού υποστηρίζουν ότι χαρακτηρίζει τήν καλλιτεχνική τους συμπεριφορά είναι άπολύτως διαμεσολαβημένη. Η κοινωνικά πιό προηγμένη στάθμη ανάπτυξης των παραγωγικών δυνάμεων, μία από τίς όποιες είναι ή συνείδηση, στό εσωτερικό των αισθητικών μονάδων (Monaden) είναι ή στάθμη ανάπτυξης τού προβλήματος. Τά έργα τέχνης δείχνουν πάνω στήν ίδια τους τή μορφή πού πρέπει νά άναζητηθεϊ ή απάντηση στό πρόβλημα, τήν οποία από μόνα τους, χωρίς παρέμβαση, δέν μπορούν νά δώσουν- αυτό μόνον είναι θεμιτή παράδοση στήν τέχνη. Κάθε σημαντικό έργο τέχνης αφήνει στό υλικό του καί στήν τεχνική του ίχνη καί ό προορισμός τού μοντέρνου, ως ήδη ώριμου νά συμβεί καί μή άναβλητέου, εϊναι νά ακολουθήσει αυτά τά ίχνη καί όχι νά μυρισθεϊ τί έπίκειται ή εϊναι άναμενόμενο. Αύτός ό προορισμός συγκεκριμενοποιείται μέσω τού κριτικού στοιχείου. Τά ίχνη στό υλικό καί τίς τεχνικές, τά όποια άκολουθεϊ προσεκτικά κάθε ποιοτικά νέο έργο, εϊναι ούλές, τά σημεία όπου τά προηγούμενα έργα άπέτυχαν. Καθώς τό νέο έργο βασανίζεται μέ αυτά, στρέφεται εναντίον εκείνων πού άφησαν τά ίχνη- σέ αυτό άνάγεται τό πρόβλημα πού ό Ιστορισμός χρεώνει στό χάσμα τών γενεών καί όχι απλώς στήν αλλαγή

τής υποκειμενικής αίσθησης τής ζωής ή στην αλλαγή των καθιερωμένων τεχνοτροπιών. Ο άγών τής ελληνικής τραγωδίας τό ομολογούσε άκόμη, καί μόνο τό πάνθεο τής ούδετεροποιημένης κουλτούρας άρχισε νά τό αποκρύπτει. Η αλήθεια πού εμπεριέχουν τά έργα τέχνης είναι συγχωνευμένη με τό κριτικό τους περιεχόμενο. Γιαυτό ασκούν αμοιβαία κριτική. Αυτό συνδέει τά έργα μεταξύ τους καί όχι ή Ιστορική συνέχεια των έξαρτήσεων τους- «ένα έργο τέχνης είναι ό θανάσιμος έχθρός του άλλου»* ή ένότητα τής Ιστορίας τής τέχνης είναι ή διαλεκτική μορφή τής καθορισμένης άρνησης. Καί μόνον έτσι ύπηρετεί τήν Ιδέα τής συμφιλίωσης. Η σκέψη ότι οί καλλιτέχνες ενός είδους διακατέχονται από τήν έμπειρία ότι ύπογεώς εργάζονται από κοινού δίνει μιά, έστω άμυδρή καί μή καθαρή, Ιδέα μιας τέτοιας διαλεκτικής ένότητας.

Στήν πραγματικότητα δεν Ισχύει όντως ότι ή άρνηση του άρνητικού είναι θέση, αλλά στο αισθητικό πεδίο έχει μιά δόση αλήθειας: στή διαδικασία τής υποκειμενικής καλλιτεχνικής παραγωγής ή δύναμη τής έγγενους άρνησης δεν είναι τόσο δεσμευμένη όπως έξω από αυτή. Καλλιτέχνες με έξαιρετικά ευαίσθητο γούστο όπως ό Στραβίνσκι καί ό Brecht, γιά λόγους γούστου, άντιστρατεύθηκαν τό γούστο* έμπλεκόμενο στο παιγνίδι τής διαλεκτικής, τό γούστο ξεπερνά τόν έαυτό του καί αυτό συνιστά ασφαλώς τήν αλήθεια του. Μέσα από αισθητικά στοιχεία πίσω από τήν πρόσοψη, μερικά ρεαλιστικά έργα τέχνης του δέκατου ένατου αιώνα αποδείχθηκαν πού ουσιώδη από εκείνα πού από μόνα τους τιμούσαν τό ιδανικό τής καθαρότητας στην τέχνη* ό Baudelaire έξύμνησε τόν Manet καί πήρε τό μέρος του Flaubert. 'Από καθαρά ζωγραφική άποψη ό Manet είναι ασύγκριτα καλύτερος από τόν Puvis de Chavannes* οποιαδήποτε άντιπαραβολή θά έτεινε πρós τό κωμικό. Η πλάνη του αισθητικισμού ήταν αισθητική* συνέχεε τήν αύτοαντίληψη πού συνοδεύει μιά τέχνη μέ τά άποπεραθέντα έργα. Στόν Κανόνα τών άπαγορεύσεων έχουν κατασταλάξει ιδιοσυγκρασιακές άλλεργίες τών καλλιτεχνών, αλλά αυτές μέ τή σειρά τους είναι άντικειμενικά δεσμευτικές* καί εδώ, αισθητικά, τό ειδικό ταυτίζεται κυριολεκτικά μέ τό γενικό, διότι ή ιδιοσυγκρασιακά άλλεργική, κατ' άρχάς μή συνειδητή καί θεωρητικά μή διαφανής γιά τό υπερευαίσθητο ύποκείμενο, συμπεριφορά είναι ίζημα συλλογικών τρόπων άντίδρασης. Τό κιτς είναι μιά έννοια πού προκαλεί ιδιοσυγκρασιακή

αλλεργία· καί είναι τόσο δεσμευτική όσο δεν μπορεί νά ὀρισθεῖ. Ὅτι ἡ τέχνη πρέπει σήμερα νά αὐτοστοχάζεται σημαίνει ὅτι πρέπει νά συνειδητοποιεῖ τίς ἰδιοσυγκρασιακά ἀλλεργικές τῆς ἀντιδράσεις καί νά τίς ἐκφράζει ρητά. Κατά συνέπεια ἡ τέχνη τείνει νά αισθάνεται ἀλλεργία ἀπέναντι στὸν ἑαυτό της· πεμπτουσία τῆς καθορισμένης ἀρνήσεως πού ἀσκεῖ εἶναι ἡ δική της καθορισμένη ἀρνήση. Κατ' ἀνταπόκριση πρὸς στοιχεῖα τοῦ παρελθόντος τὰ επανεμφανιζόμενα στοιχεῖα ἔχουν ἄλλη ποιότητα. Οἱ παραμορφώσεις ἀνθρώπων μορφῶν καί προσώπων στή γλυπτική καί τῇ ζωγραφικῇ τῆς νεωτερικότητας θυμίζουν μέ τὴν πρώτη ματιά ἀρχαῖκά ἔργα τέχνης στὰ ὅποια ἡ ἀπεικόνιση ἀνθρώπων σέ μορφώματα λατρείας δέν ἐπιδιωκόταν ἢ δέν μπορούσε νά ἐπιτευχθεῖ μέ τῇ διαθέσιμη τεχνική. Ἀλλὰ πρόκειται γιὰ δύο ἐντελῶς διαφορετικὰ πράγματα, ἂν ἡ τέχνη ἔχει κατακτήσει τὸ ἐπίπεδο ικανότητας νά ἀπεικονίζει καί τώρα τὸ ἀρνεῖται, ὅπως φανερώνει ἡ λέξη παραμόρφωση, ἢ ἂν ἡ θέση τῆς βρίσκεται ἐντεύθεν τῆς κατηγορίας τῆς ἀπεικόνισης· γιὰ τὴν αισθητική αὐτή ἡ διαφορά ἔχει μεγαλύτερη βαρύτητα ἀπὸ τὴν ἐντύπωση τῆς ομοιότητας. Εἶναι δύσκολο νά φαντασθεῖ κανεὶς ὅτι ἡ τέχνη, ὅταν ἔχει ἤδη βιώσει τὴν ἑτερονομία τοῦ ἀπεικονιστικοῦ στοιχείου, μπορεῖ ποτέ νά τὸ λησμονήσει καί νά ἐπιστρέφει σέ αὐτὸ πού ἀρνήθηκε μέ καθορισμένο καί αἰτιολογημένο τρόπο. Ἀσφαλῶς δέν πρέπει νά ὑποστασιοποιούνται οὔτε οἱ ἀπαγορεύσεις πού ἦταν ἀπόρροια τῆς ἱστορίας, διότι ὑπάρχει ὁ κίνδυνος νά προκαλέσουν τὸ προσφιλές, προπάντων σέ νεωτερικούς κύκλους τύπου Cocteau, τρὶκ νά ξαναβγάλουν ξαφνικά ἀπὸ τὸ μανίκι τὸ πρὸς τὸ παρὸν ἀπαγορευμένο καί νά τὸ ἐμφανίζουν σὰν νά ἦταν φρέσκο καί νά γευθοῦν τὴν παραβίαση τοῦ μοντέρνου ταμποῦ μέ τὴ σειρά τους ὡς νεωτερικότητα· μέ αὐτὸν τὸν τρόπο τὸ νεωτερίζον μετατρέπεται σέ ἀντιδραστικό. Αὐτὰ πού ἐπανέρχονται εἶναι τὰ προβλήματα, ὄχι οἱ προ-προβληματικές κατηγορίες καί λύσεις. Σύμφωνα μέ μιὰ ἀξιόπιστη ἀναφορά, ὁ Schönberg τῆς τελευταίας περιόδου εἶπε ὅτι σήμερα ἡ ἀρμονία δέν εἶναι θέμα πρὸς συζήτηση. Ἀναμφίβολα δέν προφήτεψε ὅτι μιὰ μέρα θά μπορεῖ κανεὶς πάλι νά χρησιμοποιεῖ τίς συγχορδίες πού ὁ ἴδιος μέ τῇ διεύρυνση τοῦ ὁριζοῦ εἶχε ἀποβάλει ὡς τετριμμένες ἐιδικές περιπτώσεις. Ἀνοιχτὸ παραμένει ὥστόσο τὸ ζήτημα τῆς διάστασης τοῦ ταυτόχρονου στή μουσική συνολικά, ἢ ὅποια εἶχε μειωθεῖ προοδευτικά σέ ἀπλό

αποτελέσμα, σέ κάτι άσήμαντο καί δυνητικά τυχαίο· η μουσική στε-
ρήθηκε μία άπό τίς διαστάσεις της, εκείνη τής εσωτερικά εύγλωττης
συνήχησης, καί τό πάρα πολύ εμπλουτισμένο υλικό φτώχυνε μετα-
ξύ άλλων καί γι' αυτόν τόν λόγο. Δέν πρέπει νά άποκατασταθοϋν
οί τρίφωνες ή άλλες συγχορδίες άπό τό οικιακό τονικό άπόθεμα·
μπορεί όμως νά φαντασθεί κανείς ότι, άν κάποτε υπάρξουν ποιο-
τικές άντιδράσεις κατά τής ολοκληρωτικής ποσοτικοποίησης τής
μουσικής, ή κάθετη διάσταση θά ξαναγίνει «θέμα πρós συζήτηση»,
οί συνηχήσεις θά ακούγονται αναλυτικά καί θά αποκτήσουν ειδικό
σθένος. Κάτι άνάλογο θά μπορούσε νά προβλέψει κανείς γιά τήν
άντίστιξη, πού καταποντίσθηκε μέ παρόμοιο τρόπο μέσα στήν τυ-
φλή ένοποίηση. Δέν πρέπει ασφαλώς νά παραβλέπουμε τή δυνατό-
τητα μιας άντιδραστικής κατάχρησης. Μιά άρμονία πού άνακαλύ-
πτεται εκ νέου, όποια καί άν είναι ή σύστασή της, υπακούει εύκολα
σέ άρμονιστικές τάσεις· άρκεί απλώς νά φαντασθοϋμε πόσο εύκο-
λα άπό τήν όχι λιγότερο αιτιολογημένη επιθυμία γιά τήν ανασύ-
σταση μονωδικών γραμμών θά μπορούσε νά υπάρξει μία ψεύτικη
άνάσταση αυτού πού οί εχθροί τής νεώτερης μουσικής νοιώθουν
ώς οδυνηρή έλλειψη: τής μελωδίας. Οί απαγορεύσεις είναι τρυφε-
ρές καί άυστηρές. Ή θέση ότι ή ομοίόσταση είναι βάσιμη μόνον ως
συνισταμένη μιας άλληλενέργειας καί όχι ως συμμετρική διάταξη
χωρίς εντάσεις συνεπάγεται τήν πειστική απαγόρευση εκείνων τών
αισθητικών φαινομένων πού στό *Πνεύμα τής ουτοπίας* τού Bloch
παρομοιάζονται μέ χαλιά, καί ή απαγόρευση απλώνεται πρós τά
πίσω, σάν νά ήταν αμετάβλητη. Άλλά ή ανάγκη γιά όμοίόσταση
εξακολουθεί νά ενεργεί παρά τήν άποφυγή καί τήν άπόρριψή της.
Μερικές φορές ή τέχνη, αντί νά διεξάγει τούς άνταγωνισμούς, τη-
ρώντας τή μεγαλύτερη δυνατή άπόσταση άπό αυτούς εκφράζει
αρνητικά, μέσω τού κενού χώρου πού αφήνει, πανίσχυρες εντά-
σεις. Οί αισθητικοί κανόνες, όσο μεγάλη καί άν είναι ή ιστορική
άυστηρότητά τους, μένουν πίσω άπό τή συγκεκριμένη ζωή τών
έργων τέχνης· παραταύτα έχουν τό μερίδιό τους μέσα στά μαγνητι-
κά πεδία τών έργων. Αυτό δέν θά μπορούσε νά άποφευχθεί άν έπι-
κολλούσε κανείς, εξωτερικά, σέ αυτούς τούς κανόνες μία χρονική
ένδειξη· ή διαλεκτική τών έργων τέχνης διαδραματίζεται μεταξύ
αυτών τών κανόνων, άκόμη καί τών πιό προηγμένων, καί μάλιστα
άκριβώς αυτών, καί τής ειδικής μορφής τους.

Ἡ ἀνάγκη νά ἀναλαμβάνει κανεῖς κινδύνους ἐνεργοποιεῖται στήν ιδέα τοῦ πειραματισμοῦ, ἡ ὁποία ταυτόχρονα μεταφέρει ἀπό τήν ἐπιστήμη στήν τέχνη τή συνειδητή κατοχή καί διάθεση τῶν υλικῶν καί δέν ἀκολουθεῖ τήν ἀντίληψη περί μίας ἀσυνείδητα ὁργανικῆς διαδικασίας. Σήμερα ἡ ἐπίσημη κουλτούρα προσφέρει εἰδικές εὐκαιρίες σέ αὐτό πού μέ δυσπιστία ἀποκαλεῖ πείραμα, ἐλπίζοντας ἐν μέρει ὅτι θά ἀποτύχει, καί ἔτσι τό οὐδετεροποιεῖ. Στήν πραγματικότητα μιά τέχνη πού δέν πειραματίζεται σχεδόν εἶναι ἀδύνατη. Τόσο παχυλή ἔχει γίνει ἡ δυσαναλογία ἀνάμεσα στήν κατεστημένη κουλτούρα καί τή στάθμη ἀνάπτυξης τῶν παραγωγικῶν δυνάμεων: τό ἐσωτερικά συνεπές μοιάζει κοινωνικά σάν μιά μή δεσμευτική συναλλαγματική εἰσπρακτέα στό μέλλον, καί ἡ κοινωνικά ἀστεγὴ τέχνη δέν εἶναι διόλου βέβαιη γιά τόν δικό της δεσμευτικό χαρακτήρα. Συνήθως τό πείραμα, ὡς δοκιμὴ δυνατοτήτων, ἀποκρυσταλλώνει προπάντων τύπους καί εἴδη καί εἶναι εὐκόλο νά υποβιβάσει τό συγκεκριμένο μῶρφωμα σέ κλασσικό παράδειγμα: ἓνας ἀπὸ τοὺς λόγους γήρανσης τῆς νεώτερης τέχνης. Αἰσθητικά δέν μπορούμε ἀσφαλῶς νά χωρίσουμε τά μέσα ἀπὸ τοὺς σκοπούς* τά πειράματα ὥστόσο, πού σχεδόν σύμφωνα μέ τήν ἐννοιά τους ἐνδιαφέρονται ἐξαρχῆς γιά τά μέσα, συχνά μάς βάζουν νά περιμένουμε ἀδίκαια τοὺς σκοπούς. Ἐπιπλέον, τίς τελευταῖες δεκαετίες ἡ ἐννοια τοῦ πειράματος ἐγίνε διφορούμενη. Ἐνῶ γύρω στό 1930 σήμαινε ἀκόμη μιά δοκιμὴ πού περνά μέσα ἀπὸ τό φίλτρο τῆς κριτικῆς συνείδησης, σέ ἀντίθεση πρὸς τήν ἀκριτὴ εξακολουθήσι τῆς ὡς τώρα πορείας, στό μεταξύ εἶχε προστεθεῖ καί τό στοιχεῖο ὅτι τά μορφώματα πρέπει νά περιέχουν χαρακτηριστικά πού δέν μπορούσαν νά προβλεφθοῦν κατὰ τή διαδικασία παραγωγῆς, ὅτι, ὑποκειμενικά, ὁ καλλιτέχνης πρέπει νά αἰφνιδιάζεται ἀπὸ τά προϊόντα του. Ἐδῶ ἡ τέχνη συνειδητοποιεῖ ἓνα στοιχεῖο πού πάντοτε ὑφίσταται καί πού τονίσθηκε ἀπὸ τόν Mallarmé. Ἡ φαντασία τῶν καλλιτεχνῶν δέν περιλάμβανε ἴσως ποτέ ὅλα τά συστατικά τῶν προϊόντων τους. Οἱ συνδυαστικὲς τέχνες, λόγου χάρι τῆς *ars nova* καί ἀργότερα τῶν Κάτω Χωρῶν, ἐμπότισαν τή μουσικὴ τοῦ ὀψιμου μεσαίωνα μέ δημιουργίες πού πρέπει νά ξεπερνοῦσαν τίς ὑποκειμενικὲς παραστάσεις τῶν συνθετῶν. Μιά συνδυαστικὴ πού, καθῶς ἦταν ξένη πρὸς αὐτοὺς, οἱ καλλιτέχνες ζητοῦσαν νά τή διαμεσολαβήσουν μέ τήν ὑποκειμενικὴ φαντασία τους ἦταν οὐσιαστικὴ

γιά την ανάπτυξη των καλλιτεχνικών τεχνικών. Έτσι τὰ προϊόντα κινδύνευαν περισσότερο νά ξεπέσουν κάτω από τό επίπεδο μιας απρόσφορης η αδύναμης φαντασίας. Είναι ό κίνδυνος τής αισθητικής επαναστροφής σέ προγενέστερες βαθμίδες. Ό ιδεατός τόπος όπου τό καλλιτεχνικό πνεύμα ανυψώνεται πάνω από τό απλώς υπάρχον είναι ή φαντασία πού καταθέτει τὰ όπλα μπροστά στην απλή ύπαρξη των υλικών καί των τεχνικών διαδικασιών. 'Από τη χειραφέτηση τού υποκειμένου καί εφεξής δέν μπορεί νά λείπει ή διαμεσολάβηση τού έργου τέχνης από τό υποκείμενο, άλλίως τό έργο κινδυνεύει νά ξεπέσει στό επίπεδο τής κακώς εννοούμενης υλικής υπόστασης. Τό είχαν άντιληφθει ήδη οί μουσικολόγοι τού δέκατου έκτου αιώνα. 'Από την άλλη μεριά μόνο ξεροκέφαλοι θά μπορούσαν νά άρνηθούν την παραγωγική λειτουργία μερικών «αιφνίδιων», μή προβλεπόμενων από τή φαντασία στοιχείων σέ μερικές όψεις τής μοντέρνας τέχνης, την action painting καί την άλεατορική. Την αντίφαση θά μπορούσε νά τή λύσει ή σκέψη ότι γύρω από κάθε φαντασία υπάρχει ένα πεδίο άκαθοριστίας, τό όποιο όμως δέν είναι ασύνδετο μέ αυτή. "Όσο ό Richard Strauss έγραφε άρκετά πολυσύνθετα έργα, ούτε ένας δεξιότηχνης δέν μπορούσε νά φαντασθει άκριβώς κάθε ήχο, κάθε χρώμα, κάθε ήχητικό συνδυασμό· είναι γνωστό ότι συνθέτες μέ την καλύτερη ακοή αϊφνιδιάζονται γενικά όταν άκούνε πραγματικά την ορχήστρα τους. Μιά τέτοια άκαθοριστία ώστόσο, όπως καί ή άναφερόμενη από τόν Stockhausen άνικανότητα τής άκοής νά ξεχωρίσει, πόσο μάλλον νά φαντασθει κάθε μεμονωμένο ήχο ενός ολόκληρου έσμου ήχων, είναι ενσωματωμένη μέσα σέ ένα καθορισμένο σύνολο καί αποτελεί ένα από τὰ στοιχεία του, όχι τό όλον. Στο επαγγελματικό ιδίωμα των μουσικών: πρέπει νά ξέρει κανείς άκριβώς άν κάτι ήχει, άκούγεται, καί μόνον ως ένα βαθμό πώς άκούγεται. Αυτό αφήνει περιθώρια γιά εκπλήξεις, τόσο γιά επιθυμητές όσο καί γιά εκείνες πού πρέπει νά διορθωθούν· κάτι πού έμφανίζεται τόσο νωρίς όσο τό απρόοπτο (l'imprévu) στον Berlioz δέν είναι απρόβλεπτο μόνο γιά τόν άκροατή, αλλά καί αντικειμενικά· ταυτόχρονα όμως είναι καί προακουστό. Στο πείραμα πρέπει τόσο νά εκτιμά κανείς τό ξένο πρós τό εγώ στοιχείο όσο καί νά τό ελέγχει υποκειμενικά: μόνον ως ελεγχόμενο καταθέτει υπέρ τού άπελευθερωμένου. Όμως ή άληθινή αίτια τού κινδύνου πού διατρέχουν όλα τὰ

έργα τέχνης δέν βρίσκεται από στρώμα του τυχαίου καί άκαθόριστου, αλλά έγκειται στην άνάγκη κάθε έργου νά ακολουθήσει τό φωσφορίζον καί παραπλανητικό φώς τής ένύπαρκτης στό Ιδιο άντικειμενικότητας, χωρίς την εγγύηση ότι οί παραγωγικές δυνάμεις, τό πνεύμα τού καλλιτέχνη καί οί τεχνικές του, είναι ικανές νά άναμετρηθοῦν μέ αυτή τήν άντικειμενικότητα. "Αν υπήρχε μία τέτοια εγγύηση, θά απέκλειε άκριβώς τό Νέο, πού άπό τή μεριά του έρχεται νά προστεθεί στήν αντικειμενικότητα καί τήν εσωτερική συμφωνία μεταξύ τών μερών ενός έργου. Αυτό πού στήν τέχνη μπορεί, χωρίς ιδεαλιστική μούχλα, νά άποκληθεῖ σοβαρότητα είναι τό πάθος τής αντικειμενικότητας, τό όποιο δείχνει στό τυχαίο άτομο κάτι πού είναι περισσότερο καί διαφορετικό άπό τό Ιδιο στήν ιστορικά άναγκαία άνεπάρκειά του. Ό κίνδυνος τών έργων τέχνης είναι μέρος αύτού τού πάθους, μία εικόνα τού θανάτου μέσα στήν περιοχή τους. Αυτή ή σοβαρότητα όμως σχετικοποιεῖται καθώς ή αισθητική άυτόνομία παραμένει έξω άπό εκείνο τό πάσχειν πού είκονίζει καί από τό όποιο άντλεί τή σοβαρότητα. Ή αισθητική άυτόνομία δέν είναι μόνον ήχώ τού πάσχειν, αλλά τό μετριάζει· ή μορφή, όργανο τής σοβαρότητάς της, είναι καί όργανο έξουδετέρωσης τού πόνου, τού πάσχειν. Ή άπαίτηση γιά πλήρη ευθύνη τών έργων τέχνης αυξάνει τό βάρος τού χρέους τους· γιαντό είναι άπαραίτητη ως άντίστιξη ή άντίθετη άπαίτηση, τό αίτημα γιά άνευθυνότητα. Ή τελευταία θυμίζει τό παιγνίδι ως συστατικό, χωρίς τό οποίο δέν είναι νοητή ή τέχνη, όπως άλλωστε καί ή θεωρία. Ως παιγνίδι ή τέχνη προσπαθεί νά άπαλλαγεί άπό τήν άμαρτία τής φαινομενικότητας. 'Ανεύθυνη είναι ή τέχνη έτσι καί άλλιώς ως τύφλωση, ως λόξα (spleen),^{13c} χωρίς τήν όποια δέν μπορεί νά υπάρξει. Ή τέχνη τής άπόλυτης ευθύνης καταλήγει στή στείρότητα, ίχνη τής οποίας φέρουν τά περισσότερα καλοδουλεμένα καί συνεπή έργα τέχνης- ή απόλυτη άνευθυνότητα τά υποβιβάζει σέ διασκέδαση (fun)· μία σύνθεση τών δύο άκρων καταδικάζεται άπό τήν ίδια τους τήν έννοια. 'Αμφίρροπη έχει γίνει ή σχέση τών σημερινών έργων πρós τό άλλοτινό κύρος τής τέχνης, αυτό πού στόν Hölderlin λέγεται «ύψηλό, σοβαρό καλό πνεύμα».¹⁴ Ένόψει τής πολιτιστικής βιομηχανίας ή τέχνη διατηρεί εκείνη τήν άξιοπρέπεια, τό παλαιό κύρος της· δύο μέτρα από ένα κουαρτέτο τού Beethoven περιβάλλονται μέ αύτό τό κύρος όταν, στρίβοντας τό κουμπί τού ραδιοφώνου, τά

πιάνει κανείς μέσα στη θολή πλημμυρίδα τών σουξέ. Άλλά μιά μοντέρνα τέχνη πού θά χειρονομούσε μέ ανάλογη επισημότητα θά ήταν ιδεολογία,¹⁴⁰ χωρίς έλαφρυντικά. Θά έπρεπε νά έπιτηδευθεΐ, νά πάρει πόζα, νά προσποιηθεΐ πώς είναι κάτι πού δέν μπορεί νά είναι, γιά νά υποβάλει την ιδέα τής επισημότητας. Ή Ιδια ή σοβαρότητά της την άναγκάζει νά άποβάλλει την άλαζονική αξίωση γιά ένα τέτοιο κύρος, ή οποία εκτέθηκε ανεπανόρθωτα από τη βαγκνε-ριανή ψευδοθρησκεία τής τέχνης. Ένας έπίσημος-πανηγυρικός τόνος θά γελοιοποιούσε τά έργα τέχνης όπως καί μιά χειρονομία πού παριστάνει εξουσία καί μεγαλείο. Ή τέχνη δέν είναι ασφαλώς νοητή χωρίς τήν ύποκειμενική δύναμη μορφοποίησης, αλλά αύτή δέν έχει καμμιά σχέση μέ μιά εξεζητημένη στάση πού δήθεν αντιπροσωπεύει μιά δύναμη στήν έκφραση τού μορφώματος. Τά πράγματα είναι δύσκολα άκόμη καί γιά τήν υποκειμενική δύναμη. Ή τέχνη γνωρίζει καί τή δύναμη καί τήν άδυναμία. Ή ανεπιφύλακτη παραίτηση από τό κύρος καί τήν επισημότητα μπορεί σέ ένα έργο τέχνης νά γίνει όργανο τής δυνατής του πλευράς. Πόση δύναμη χρειάσθηκε ό πλούσιος καί λαμπρά προικισμένος γόνος μιας άστικής οικογένειας Verlaine γιά νά παραμελήσει τόν εαυτό του έτσι, νά ξεπέσει τόσο ώστε νά γίνει ένα παθητικό καί κλωνιζόμενο όργανο τής ποιησής του. Άν τόν κατηγορούσε κανείς, όπως τόλμησε νά πράξει ό Stefan Zweig, ότι υπήρξε ένας αδύνατος άνθρωπος, αύτό δέν θά ήταν απλώς κάτι υποδεέστερο, αλλά θά πρόδιδε έλλειψη γνώσης τών ποικιλιών τής παραγωγικής συμπεριφοράς: χωρίς τήν άδυναμία του ό Verlaine δέν θά μπορούσε νά γράψει τά πío όμορφα έργα του ούτε, άργότερα, τά φτωχά μορφώματα, πού, ως άποτυχημένα (raté), τά ξεπουλούσε.

Γιά νά άντέξουν μέσα στήν ακραία συμφορά καί τό πío ζοφερό σκοτάδι τής πραγματικότητας, τά έργα τέχνης πού δέν θέλουν νά πουληθούν ως περιζήτητα πρέπει νά εξομοιωθούν μέ τή ζοφερή πραγματικότητα. Ριζοσπαστική τέχνη σήμερα σημαίνει ζοφερή, μέ μαύρο τό πρώτο στρώμα χρίσματος. Ένα μεγάλο μέρος τής σύγχρονης παραγωγής δέν μπορεί νά ληφθεΐ σοβαρά υπόψη, επειδή αγνοεί αύτή τή βασική αρχή, καθώς λόγου χάρη βρίσκει εύχαρίστηση στά χρώματα, όπως τά παιδιά. Τό ιδανικό τού μαύρου είναι, από τήν άποψη τού περιεχομένου, ένα από τά βαθύτερα κίνητρα αφαίρεσης. Άλλά οί συνηθιζόμενες σήμερα παιδιές μέ ήχους καί

χρώματα ενδέχεται νά είναι μιά αντίδραση στο φτώχεμα πού συνεπάγεται αυτό τό ιδανικό' ίσως ή τέχνη, κάποτε χωρίς προδοσία, θά άκυρώσει αυτή την εντολή, όπως μπορεί νά την αίσθάνθηκε ό Brecht όταν έγραφε αυτούς τούς στίχους: «Τί καιροί είναι αυτοί, πού / Μιά κουβέντα γιά δέντρα είναι σχεδόν έγκλημα / Γιατί περικλείνει μιά σιωπή γύρω από τόσες άποτρόπαιες πράξεις!». ¹⁵ Η τέχνη καταγγέλλει τήν περιττή φτώχεια μέ τή δική της οικειοθελή φτώχεια· καταγγέλλει όμως και τόν άσκητισμό και δέν μπορεί νά τόν θεσπίσει ως κανόνα της. Μέ τό φτώχεμα τών μέσων πού τό Ιδανικό τού μαύρου, αν όχι κάθε άντικειμενικότητα συνεπάγεται, φτωχαίνει και τό ποίημα, ή ζωγραφιά, ή μουσική σύνθεση· οί πιό προχωρημένες τέχνες τό διαισθάνονται στο χείλος τής σιωπής. Ότι ό κόσμος, πού σύμφωνα μέ έναν στίχο τού Baudelaire ¹⁶ έχασε τήν ευωδιά του, από τότε δέ και τό χρώμα του, μπορεί νά τήν ξαναβρεί λαμβάνοντάς την από τήν τέχνη, μόνον οί άνύποπτοι τό θεωρούν δυνατό. Αυτό κλονίζει ακόμη περισσότερο τή δυνατότητα τής τέχνης, χωρίς όμως νά τήν αφήνει νά άνατραπει. "Αλλωστε ήδη κατά τήν πρώτη περίοδο τού ρομαντισμού ένας καλλιτέχνης όπως ό Schubert, πού τόσο πολύ τόν έκμεταλλεύθηκε ή καταφατική τάση, ρωτούσε αν υπάρχει γενικά αυτό πού λέγεται εύθυμη μουσική. Τό κακό πού διαπράττει όλη ή χαρούμενη τέχνη, προπάντων ή διασκέδαση, είναι μιά άδικία σέ βάρος τών νεκρών, ^{16α} τού συσσωρευμένου πόνου πού δέν διαθέτει γλώσσα. Παραταύτα ή μαύρη τέχνη φέρει χαρακτηριστικά πού, αν ήταν τά οριστικά της, θά επισφράγιζαν τήν ιστορική απόγνωση· στόν βαθμό πού τά πράγματα μπορούν ακόμη νά αλλάξουν είναι Ισως και αυτά εφήμερα. Εκείνη ή πλευρά τού αιτήματος τής συσκότισης πού οί σουρρεαλιστές, ως μαύρο χιούμορ, τήν έκαναν πρόγραμμά τους και ό αισθητικός ήδονισμός, πού άντεξε τίς καταστροφές, τή στιγμάτισε ως διαστροφή: ότι τά πιό ζοφερά στοιχεία τής τέχνης αποβλέπουν σέ ένα είδος ευχαρίστησης, σημαίνει απλώς ότι ή τέχνη και μιά ορθή συνείδηση τής τέχνης βρίσκουν πιά τήν ευτυχία μόνο στην ικανότητα τής άντοχής και αντίστασης. Αύτή ή εύτυχία άκτινοβολει από μέσα στο αισθητό φαινόμενο. "Όπως σέ έργα τέχνης μέ εσωτερική συμφωνία μεταξύ τών μερών τους τό πνεύμα τους μεταδίδεται ακόμη και στο πιό άκαμπτο φαινόμενο και τρόπον τινά τό σώζει γιά τίς αισθήσεις, έτσι, από τόν Baudelaire και μετέπειτα, άσκει μιά επίσης αισθησια-

κή έλξη τό ζοφερό, ώς αντίθεση πρός την άπατη τής αισθησιακής πρόσοψης του πολιτισμού. Περισσότερη ηδονή περιέχει στη μουσική ή διαφωνία παρά ή συμφωνία: αυτό κάνει τόν ήδονισμό νά παίρνει όσα δίνει, σύμφωνα με την άρχή τής άνταπόδοσης. Τό κοφτερό, δυναμικά όξυνόμενο, διακριτό τόσο εσωτερικά όσο καί από την άδιαφοροποίητη μονοτονία τού καταφατικού, γίνεται θελκτικό ερέθισμα· καί αυτό τό ερέθισμα, τό όποιο μάλλον δέν είναι μικρότερο από την άηδία πού προκαλεί ή θετική ηλιθιότητα, συνοδεύει τήν τέχνη σέ μιά Ουτοπία, ή όποια άντιπροσωπεύει τήν κατοικήσιμη γή. Στόν *Pierrot Lunaire* τού Schonberg, όπου τό κρυστάλλινο προϊόν τής φαντασίας ενώνεται μέ τήν ολότητα τής μουσικής διαφωνίας, πραγματοποιήθηκε πρώτη φορά αυτή ή πλευρά τής νεωτερικότητας. Η άρνηση μπορεί νά μετατραπεί σέ ηδονή, όχι στό θετικό.

Αυτό δέν καταδικάζει τήν αυθεντική τέχνη τού παρελθόντος, πού τώρα πρέπει νά συγκαλύπτεται. Τά μεγάλα έργα περιμένουν. Κάτι από τήν εμπεριεχόμενη αλήθεια τους δέν διαλύεται μαζί μέ τό μεταφυσικό τους νόημα, όσο καί άν αυτή δέν μπορεί νά προσδιορισθεί άκριβώς· είναι αυτό πού τούς επιτρέπει νά παραμένουν εύγλωττα. Μιά άπελευθερωμένη άνθρωπότητα δικαιούται νά λάβει τήν κληρονομιά τής προϊστορίας τήν άπαλλαγμένη από τίς άμαρτίες της. Αυτό πού σέ ένα έργο τέχνης ήταν κάποτε άληθινό καί στήν πορεία τής ιστορίας διαψεύσθηκε δέν μπορεί νά άνοίξει πάλι παρά μόνον όταν θά έχουν αλλάξει οί συνθήκες λόγω των οποίων εκείνη ή αλήθεια έπρεπε νά άκυρωθεί: τόσο βαθιά είναι διαπλεγμένες αισθητικά ή εμπεριεχόμενη αλήθεια καί ή Ιστορία. Η συμφιλωμένη πραγματικότητα καί ή άποκατεστημένη αλήθεια έργων τού παρελθόντος πρέπει νά συγκλίνουν. Ό,τι από τήν τέχνη τού παρελθόντος μπορεί νά προσεγγισθεί από τήν εμπειρία καί τήν έρμηνεία είναι μιά επιταγή πρός μιά τέτοια κατάσταση. Δέν υπάρχει καμμία εγγύηση ότι θά εξοφληθεί άντικειμενικά. Η παράδοση δέν πρέπει νά άπορρίπτεται γενικά καί άφηρημένα, αλλά μέ μή άπλοϊκό τρόπο νά υποβάλλεται σέ κριτική σύμφωνα μέ τή στάθμη τού παρόντος: έτσι τό παρόν συγκροτεί τό παρελθόν. Τίποτε δέν πρέπει νά υιοθετείται άνεξέταστα άπλώς καί μόνον έπειδή υπάρχει καί επειδή άλλοτε είχε πέραση, αλλά καί τίποτε δέν είναι ξεπερασμένο άπλώς καί μόνον επειδή είναι περασμένο· ό χρόνος μόνον δέν είναι κριτήριο. "Ένα πολύ μεγάλο άπόθεμα παλαιότερων έργων άποδει-

κνύεται στο σημερινό πλαίσιο ανεπαρκές, ενώ τότε και για τή συνείδηση τής εποχής τους δέν ήταν. Οί ελλείψεις αποκαλύπτονται στην πορεία τού χρόνου, είναι όμως ελαττώματα που αφορούν την αντικειμενική ποιότητα και όχι την αλλαγή τού γούστου. - Μόνο τό έκάστοτε πιό προηγμένο έχει μιά πιθανότητα νά άντέξει στη φθορά τού χρόνου. Στη μελλοντική ζωή τών έργων όμως αποκαλύπτονται ποιοτικές διαφορές πού δέν συμπίπτουν οπωσδήποτε μέ τόν βαθμό νεωτερικότητας στήν εποχή τους. Στόν κρυφό πόλεμο όλων εναντίον όλων (*bellum omnium contra omnes*), πού διέπει τήν Ιστορία τής τέχνης, τό άλλοτε μοντέρνο μπορεί, ως παλαιότερο, νά υπερνικά τό σημερινό μοντέρνο. "Όχι πώς μιά μέρα αυτό πού μέ ημερήσια διαταγή (*par ordre du jour*) κρίνεται ως παλαιομοδίτικο θά μπορούσε νά άποδειχθεί πιό δόκιμο και ποιοτικά πιό άξιόπιστο από τό προηγμένο. Ελπίδες για αναγέννηση τού Pfitzner και τού Sibelius, τού Carossa ή τού Hans Thoma¹⁶⁸ δηλώνουν περισσότερο γι' αυτούς πού τίς τρέφουν παρά για τή σταθερή αξία τέτοιων ψυχών. Παλαιότερα έργα είναι βέβαια δυνατόν νά γίνουν επίκαιρα μέσα από τήν ιστορική εξέλιξη και χάρη σέ αντιστοιχίες μέ μεταγενέστερα: τά ονόματα καλλιτεχνών όπως Gesualdo da Venosa, Greco, Turner, Büchner¹⁶⁷ είναι πασίγνωστα παραδείγματα· δέν είναι τυχαίο ότι άνακαλύφθηκαν πάλι μετά τό σπάσιμο τής συνεχούς παράδοσης. 'Ακόμη και έργα πού δέν είχαν φθάσει στό τεχνικό επίπεδο τής εποχής τους κοινωνούν μέ μεταγενέστερα, και μάλιστα ακριβώς στη βάση τών στοιχείων πού τά χώριζε από τό πνεύμα τής εποχής τους. Τέτοια μορφώματα είναι οί παλαιότερες συμφωνίες τού Mahler. Τό πιό προηγμένο στοιχείο τής μουσικής του συνδέεται μέ τήν άδέξια και ταυτόχρονα αντικειμενική απόρριψη τής ήχητικής μέθης τού νεορομαντισμού, αλλά αυτή ή απόρριψη ήταν τότε σκανδαλώδης και ίσιος παρόμοια μοντέρνα όπως οί απλοποιήσεις τού Van Gogh και τών φωβιστών (*faunes*) σέ σχέση μέ τόν ίμπρεσιονισμό.

Όσο και αν ή τέχνη δέν είναι ομοίωμα πού απεικονίζει τό υποκείμενο, όσο δίκιο και άν είχε ό Hegel όταν επέκρινε τήν κοινή ρήση ότι ό καλλιτέχνης πρέπει νά είναι κάτι περισσότερο από τό έργο του -συνά είναι κάτι λιγότερο, τρόπον τινά τό κενό κέλυφος αυτών πού αντικειμενοποιεί μέσα στό έργο-, είναι εντούτοις αλήθεια ότι κανένα έργο τέχνης δέν μπορεί πιά νά είναι επιτυχές παρά μόνον έφόσον τό υποκείμενο τό γεμίζει από μόνο του. Δέν είναι

στό χέρι του υποκειμένου, ως οργάνου της τέχνης του, νά υπερπηδήσει τὰ προκαθορισμένα γι' αυτό όρια πού τό αποχωρίζουν καί πού δέν είναι απόρροια φρονήματος καί τυχαίας συνείδησης. Αυτή ή κατάσταση επιβάλλει όμως στήν τέχνη, καθώς είναι μιά πνευματική υπόθεση καί λόγω της αντικειμενικής της σύστασης, τήν υποκειμενική διαμεσολάβηση. Τό υποκειμενικό μερίδιο στό έργο τέχνης είναι καί αυτό ένα αντικειμενικό προϊόν. Τό στοιχείο της μίμησης, απαραίτητο συστατικό της τέχνης, είναι ως πρός τήν ουσία του άσφαλώς κάτι γενικό, αλλά δέν μπορεί νά επιτευχθεί παρά μόνο μέσω της αδιάλυτα ιδιοσυγκρασιακής υπερευαισθησίας τών έπιμέρους υποκειμένων. Αν ή τέχνη κατά βάθος είναι μιά συμπεριφορά, δέν μπορεί νά άπομονωθεί από τήν έκφραση, ή οποία χωρίς υποκείμενο είναι άνύπαρκτη. Η μετάβαση στό συλλογιστικά^{16*} γνωριζόμενο γενικό, μέσω της όποιας τά άτομα ως έπιμέρους υποκείμενα, προπάντων τά πολιτικά σκεπτόμενα, ελπίζουν ότι θά γλυτώσουν από τή μοριοποίηση καί τό άνίσχυρο της θέσης τους, άπό αισθητική άποψη είναι μιά άυτομόληση καί καταφυγή στήν ετερονομία. Για νά ξεπεράσει ή υπόθεση τού καλλιτέχνη τόν τυχαίο χαρακτήρα του, ό ίδιος πρέπει νά πληρώσει τό τίμημα γιά τό γεγονός ό,τι, σέ άντίθεση πρός τόν συλλογιστικά σκεπτόμενο, δέν μπορεί νά άνυψωθεί πάνω άπό τόν έαυτό του καί νά υπερβεί τό αντικειμενικά χαραγμένο όριο. Άν μεταβαλλόταν άκόμη καί ή μοριακή-άτομιστική δομή της κοινωνίας, ή τέχνη δέν θά έπρεπε νά θυσιάσει τήν κοινωνική της ιδέα -δηλαδή πώς είναι δυνατόν νά υπάρξει τό ειδικό- στό κοινωνικό γενικό: όσο τό είδικό καί τό γενικό δέν συγκλίνουν, δέν υπάρχει ελευθερία. Μάλλον αύτή ή τελευταία θά εξασφάλιζε στό είδικό εκείνο τό δικαίωμα πού άπό αισθητική άποψη σήμερα δέν φανερώνεται πουθενά άλλου εκτός άπό τούς καταναγκασμούς της ιδιοσυγκρασιακής άλλεργίας, στους οποίους οί καλλιτέχνες πρέπει νά ύπακούουν. Όποιος άπέναντι στήν άμετρη συλλογική πίεση επιμένει στό πέραςμα της τέχνης μέσα άπό τό υποκείμενο δέν είναι καν άνάγκη νά σκέφτεται ό ίδιος υπό ένα υποκειμενιστικό πέπλο. Στην αισθητική χωριστή ύπαρξη, στό είναι δι' έαυτό, κρύβεται αυτό πού γλύτωσε άπό τό συλλογικό προηγμένο, τόν μαγικό δεσμό. Κάθε ίόιοσυγκρασιακή υπερευαισθησία ζεί, βάσει τού μιμητικού-προβιομηχανικού της στοιχείου, άπό συλλογικές δυνάμεις πού δέν έχουν συνείδηση τού έαυτού τους. Ο κριτικός στοχα-

σμός του όσοδδήποτε απομονωμένου υποκειμένου άγρυπνεΐ ώστε αυτές οί συλλογικές δυνάμεις νά μην τό οδηγήσουν στην έπαναστροφή. Ή κοινωνική σκέψη πάνω στην αισθητική παραμελεί συνήθως την έννοια τής παραγωγικής δύναμης, καί αυτή είναι, μέχρι τά βάθη των τεχνολογικών διαδικασιών, τό υποκείμενο, πού έχει παγιωθεί σέ τεχνολογία. Οί παραγωγές πού τό αφήνουν έξω, πού τό παραλείπουν γιά νά μπορέσουν τρόπον τινά νά αυτόνομηθούν τεχνικά, πρέπει νά διορθωθούν βάσει του υποκειμένου.

Ή εξέγερση τής τέχνης εναντίον τής ψευδούς -μέ πρόθεση επιδιωκόμενης- έκπνευμάτισης, όπως εκείνη του Wedekind στό πρόγραμμα μιας σωματικής τέχνης, είναι από τή μεριά της μιά εξέγερση του πνεύματος, τό όποιο, αν καί όχι πάντοτε, άρνεΐται τον εαυτό του. Τό πνεύμα όμως, στην παρούσα φάση τής κοινωνίας, είναι παρόν μόνο δυνάμει τής άρχής τής άτομοποίησης (*principium individuationis*). Νοητή είναι στην τέχνη ή συλλογική συνεργασία, δύσκολα όμως μπορεί νά φαντασθεί κανείς την εξάλειψη τής ένυπαρκτης στην τέχνη υποκειμενικότητας. Μιά αλλαγή σέ αυτό τό σημείο θα προϋπέθετε ότι ή συνολική κοινωνική συνείδηση έχει φθάσει σέ ένα επίπεδο πού δέν θα τή φέρνει σέ σύγκρουση μέ την πιο προηγμένη συνείδηση, πού σήμερα είναι μόνον ή ατομική. Ή άστική-ιδεαλιστική φιλοσοφία, άκόμη καί στίς πιο εκλεπτυσμένες της εκδοχές, δέν κατάφερε νά διαρρήξει γνωσιολογικά τον σολιψισμό.^{16ε} Για την κανονική αστική συνείδηση ή γνώση, πού ήταν κομμένη καί ραμμένη στα μέτρα της, δέν είχε καμμία συνέπεια. Θεωρεί την τέχνη άναγκαία καί άμεσα «διυποκειμενική». Αυτή ή σχέση μεταξύ γνωσιολογίας καί τέχνης πρέπει νά άντιστραφεί. Ή γνωσιολογία μπορεί μέσω κριτικού αυτόστοχασμού νά καταστρέψει τον μαγικό δεσμό του σολιψισμού, ενώ ή ύποκειμενική αντίληψη τής τέχνης άντικειμενικά εξακολουθεί νά είναι αυτά πού ό σολιψισμός στην πραγματικότητα μόνον άπατηλά εμφάνιζε ως πραγματικά. Ή τέχνη είναι ή ιστορικοφιλοσοφική αλήθεια του καθ' εαυτόν αναληθούς σολιψισμού. Στην τέχνη δέν μπορεί κανείς νά ξεπεράσει μέ τή θέλησή του τή στάθμη την οποία ή φιλοσοφία άδίκως ύποστασιοποίησε. Ή αισθητική φαινομενικότητα είναι αυτό πού έξω από την αισθητική ό σολιψισμός εξέλαβε ως αλήθεια. Ή επίθεση του Lukács κατά τής ριζοσπαστικής μοντέρνας τέχνης δέν βρίσκει καν τον στόχο της, διότι ή σκέψη του άντιπαρέρχεται την κεντρική διαφορά. Τή σ'*-μ-

φύρει με πραγματικά η δήθεν σολιψιστικά ρεύματα στη φιλοσοφία. Τό Ιδιο πράγμα όμως δεν είναι ένα και τό αυτό και στά δύο πεδία, αλλά συνιστά ακριβώς τό αντίθετο τού άλλου. -Ένα κριτικό στοιχείο πού εμπεριέχεται στό μιμητικό ταμπού στρέφεται εναντίον εκείνης τής μέσης ζεστασιάς πού σήμερα αρχίζει γενικά νά ανάδιδει ή έκφραση. Οί παρορμήσεις έκφρασης δημιουργούν ένα είδος επαφής την όποια ό κονφορμισμός απολαμβάνει ένθερμα. Μέ τέτοιο φρόνημα άπορροφήθηκε ή όπερα *Βότσεχ*[^] τού Berg και οί αντίδραστικοί τη μεταχειρίσθηκαν ανταγωνιστικά κατά τής σχολής τού Schönberg, την όποία ή μουσική τού Berg δέν άπαρνείται ούτε σέ ένα μέτρο. Τό παράδοξο αυτής τής κατάστασης συγκεντρώνεται στόν πρόλογο τού Schönberg γιά τίς 6 *ι.πταγκατέλες γιά κουαρτέτο έγχορέχυν* τού Webern, ένα εκτάκτως εκφραστικό μόρφωμα: ό Schönberg τό εγκωμιάζει επειδή περιφρονεί τη ζωική ζεστασιά. Μιά τέτοια ζεστασιά ώστόσο αποδίδεται στό μεταξύ και σέ μορφώματα πού ή γλώσσα τους την άπέρριπτε ακριβώς στό όνομα μιας αύθεντικής έκφρασης. Η βάσιμη και πειστική τέχνη αναπτύσσεται σέ δύο πόλους: από τη μία μεριά πρós τήν κατεύθυνση μιας μή μετριάσμενης και απαρηγόρητης εκφραστικότητας πού άρνείται και τό τελευταίο συμφιλιωτικό χαρακτηριστικό και γίνεται αυτόνομη κατασκευή· από τήν άλλη μεριά πρós τό ανέκφραστο τής κατασκευής, ή όποία εκφράζει τό διαγραφόμενο στόν ορίζοντα ανίσχυρο τής έκφρασης - Η συζήτηση γιά τό ταμπού πού βαραίνει τό υποκείμενο και τήν έκφραση αφορά τή διαλεκτική τής ώριμότητας τού ενήλικου ανθρώπου. Τό αίτημα τής ώριμότητας στόν Kant, ό στόχος τής χειραφέτησης από τά δεσμά τού παιδιού, ισχύει τόσο γιά τόν Λόγο όσο και γιά τήν τέχνη. Η ιστορία τής νεωτερικότητας είναι μία σειρά προσπαθειών γιά ώριμότητα, ή οργανωμένη και σέ αύξανόμενο βαθμό από γενιά σέ γενιά παραδιδόμενη αποστροφή πρós τό παιδαριώδες τής τέχνης* ή τέχνη γίνεται ασφαλώς παιδαριώδης μόνο κατ' άναλογία πρós τήν πραγματιστικά στενή όρθολογικότητα. Η τέχνη όμως έξεγείρεται εξίσου κατά τής ίδιας τής όρθολογικότητας αυτού τού τύπου, πού ένδιαφερόμενη γιά τή σχέση μεταξύ σκοπών και μέσων ξεχνά τούς σκοπούς και φετιχοποιεί τά μέσα ως σκοπούς. Μιά τέτοια άνορθολογικότητα στήν αρχή τού Λόγου απογυμνώνεται από τήν όμολογούμενη και ταυτόχρονα στίς μεθόδους της όρθολογική άνορθολογικότητα τής τέχνης. Βγάζοντάς της τη

μάσκα φέρει στο φώς τό παιδαριώδες στο ιδανικό τού ενήλικου. Ανωριμότητα από ώριμότητα είναι τό αρχέτυπο του παιγνιδιού.

Τό έπάγγελμα του τεχνίτη στη νεωτερικότητα δέν έχει καμιά σχέση μέ παραδοσιακές χειροτεχνικές οδηγίες. Ή έννοιά του δηλώνει τό σύνολο τών ικανοτήτων μέ τίς όποιες ό καλλιτέχνης ανταποκρίνεται πρός τίς απαιτήσεις τής σύλληψής του καί έτσι κόβει τόν ομφάλιο λώρο τής παράδοσης. Παραταύτα οί τεχνικές επαγγελματικές ικανότητες δέν προέρχονται ποτέ μόνον από τό μεμονωμένο έργο τέχνης. Κανένας καλλιτέχνης δέν προσεγγίζει τό μόρφωμά του μέ τίποτε άλλο εκτός από τά μάτια, τά αυτιά, τή γλωσσική αίσθηση καί κατανόηση. Ή πραγματοποίηση τού ειδικού στοιχείου προϋποθέτει ικανότητες πού αποκτώνται έξω από τόν μαγικό κύκλο τής ειδικεύσης· μόνον οί ερασιτέχνες συγχέουν τόν άγραφο χάρτη μέ τήν πρωτοτυπία. Τό σύνολο τών Ικανοτήτων ως δυνάμεων πού διοχετεύονται στο έργο τέχνης, φαινομενικά κάτι υποκειμενικό, είναι ή δυναμική παρουσία τού συλλογικού σώματος στο έργο, ανάλογα μέ τίς διαθέσιμες παραγωγικές δυνάμεις. Ή μονάδα¹⁶⁶ τό περικλείνει χωρίς παράθυρα. Αυτό γίνεται ιδιαίτερα φανερό στις κριτικές διορθώσεις πού επιφέρει ό καλλιτέχνης. Σέ κάθε βελτιωτική παρέμβαση πού αναγκάζεται νά κάνει, συχνά μάλιστα σέ σύγκρουση μέ αυτό πού θεωρεί πρωταρχικό ερέθισμα, εργάζεται ως πράκτορας τής κοινωνίας, άδιάφορος γιά τή δική της συνείδηση. Ενσαρκώνει τίς κοινωνικές παραγωγικές δυνάμεις χωρίς νά δεσμεύεται κατ' ανάγκη από τίς υπαγορεύσεις τών παραγωγικών σχέσεων, στις όποιες επίσης άσκει κριτική μέσω τής συνέπειας τού έπαγγέλματος. Γιά πολλές έπιμέρους καταστάσεις μέ τίς οποίες τό έργο φέρνει τόν δημιουργό άντιμέτωπο μπορεί άκόμη νά υπάρχει ένας αριθμός λύσεων, αλλά ή ποικιλομορφία τέτοιων λύσεων είναι πεπερασμένη καί έποπτεύσιμη. Τό έπάγγελμα θέτει τό όριο πρός τήν κακή απεραντοσύνη, τό άρνητικό άπειρο, στα έργα τέχνης. Αυτό πού μέ μιά έννοια τής έγελιανής Λογικής θά μπορούσε νά χαρακτηριστεί ως άφηρημένη δυνατότητα τών έργων τέχνης τό έπάγγελμα τό μετατρέπει σέ συγκεκριμένη δυνατότητά τους. Γιαυτό κάθε αύθεντικός καλλιτέχνης καταδυναστεύεται σάν δαιμονισμένος από τίς τεχνικές του μεθόδους· ό φετιχισμός τών μέσων έχει καί τή θεμιτή του πλευρά.

Τό γεγονός ότ ή τέχνη δέν μπορεί νά άναχθεί στο άναμφισβή-

τητο δίπολο της μίμησης και της κατασκευής ως έναν πάγιο και
 αμετάβλητο τύπο γίνεται αμέσως αντιληπτό αν αναλογισθούμε ότι
 σε αντίθετη περίπτωση τό σημαντικό έργο τέχνης θά έπρεπε νά
 έπιφέρει μιá ισορροπία ανάμεσα σε αυτές τίς δύο άρχές. Άλλά
 στη νεωτερικότητα στάθηκε γόνιμο ο,τι πήγαινε πρός ένα από τά
 άκρα και όχι ο,τι τά συμβίβαζε· όποιος επιδίωκε και τά δύο μαζί,
 μιá σύνθεση, ανταμειβόταν μέ ύποπτη συναίνεση. Η διαλεκτική
 αΐτών των δύο στοιχείων μοιάζει εδώ μέ τη λογική διαλεκτική, ότι
 μόνο στό ένα πραγματοποιείται τό άλλο και όχι ανάμεσά τους. Η
 κατασκευή δέν είναι ένας διορθωτικός παράγων ή μιá άντικειμε-
 νοποιητική διασφάλιση της έκφρασης, αλλά πρέπει τρόπον τινά
 νά συναρμόζεται από τίς μιμητικές παρορμήσεις χωρίς σχεδια-
 σμά* σέ αυτό έγκειται ή υπεροχή της Προσδοκίας (Erwartung) του
 Schönberg σέ σύγκριση μέ πολλά έργα πού τήν άνήγαγαν σέ βασική
 άρχή* αυτή ήταν από τή μεριά της μιá αρχή της κατασκευής, από
 τόν έξπρεσσιονισμό επιβιώνουν, ως κάτι άντικειμενικό, τά έργα
 πού δέν καταφεύγουν στην κατασκευαστική μεθόδευση. Κατ' αυτά
 είναι φανερό ότι καμμιá κατασκευή ως κενή μορφή άνθρώπινου
 περιεχομένου δέν μπορεί νά γεμίσει μέ έκφραση, τήν όποια τά
 έργα αποκτούν μέσω της ψυχρότητας. Τά κυβιστικά μορφώματα
 του Picasso και οί κατοπινότεροι μετασχηματισμοί τους μέ τήν
 άσκητική τους άποχή από τήν έκφραση είναι πολύ πιό εκφραστικά
 από τά προϊόντα πού παρακινήθηκαν μέν από τόν κυβισμό, αλλά
 άδημονούσαν γιά τήν έκφραση και έγιναν ένδοτικά. Αυτό μπορεί
 νά οδηγεί πέρα από τήν έριδα γιά τόν λειτουργισμό. Η κριτική
 στην άντικειμενικότητα ως μιá μορφή έκπραγματισμένης συνείδη-
 σης δέν επιτρέπεται νά εισάγει λαθραία όποιαδήποτε αμέλεια και
 χαλαρότητα, ή όποια έχει τήν ψευδαίσθηση ότι μέ τή μείωση της
 κατασκευαστικής άξίωσης παλινορθώνει τήν ελεύθερη φαντασία
 και κατά συνέπεια τό στοιχείο της έκφρασης. Ο λειτουργισμός
 σήμερα,¹⁶¹ άρχετυπικός στην άρχιτεκτονική, θά έπρεπε νά οδηγήσει
 τήν κατασκευή σέ τέτοιο σημείο ώστε νά αποκτήσει εκφραστική
 άξια μέσω της άποκήρυξης παραδοσιακών και ήμipαραδοσιακών
 μορφών. Η μεγάλη άρχιτεκτονική βρίσκει τήν ύπερλειτουργική
 γλώσσα της εκεί όπου, καθαρά μέσα από τούς σκοπούς της, εκδη-
 λώνει τούς Ιδιους τρόπον τινά μιμητικά ως νοηματικό της περιεχό-
 μενο. Ωραία είναι ή Φιλαρμονική του Scharoun, καθώς, γιά νά

προσφέρει χώρους μέ ιδανικές συνθήκες γιά όρχηστρική μουσική, μοιάζει μέ αυτή χωρίς νά δανείζεται στοιχεία της. Μέ τήν έκφραση του στόχου της υπερβαίνει τήν απλή σκοπιμότητα, αλλά μιά τέτοια υπέρβαση δέν είναι γενικά εγγυημένη γιά κάθε σκόπιμη-πρακτική μορφή. Η ετυμηγορία τής «νέας άντικειμενικότητας» (Neue Sachlichkeit) κατά τής έκφρασης καί κάθε μίμησης ώς διακοσμητικών καί περιττών στοιχείων, ώς υποκειμενικού συμπληρώματος, ισχύει μόνον εφόσον ή κατασκευή επενδύεται μέ έπικολλημένη έκφραση, όχι γιά μορφώματα απόλυτης έκφρασης. Η απόλυτη έκφραση θά ήταν αντικειμενική, τό ίδιο τό πράγμα. Τό φαινόμενο τής «αύρας»,^{16κ} πού ό Benjamin τό περιγράφει μέ νοσταλγική άρνηση, έγινε κακό όπου τίθεται ώς πρόσθετο στοιχείο καί κατά συνέπεια είναι πλασματικό, όπου προϊόντα πού, ενώ σύμφωνα μέ τήν παραγωγή καί τήν άναπαραγωγή της εναντιώνονται στό εδώ καί τώρα (hic et nunc), άποβλέπουν στή φαινομενικότητα ενός τέτοιου, σέ μιά επίφαση τού εδώ καί τώρα, όπως ό εμπορικός κινηματογράφος. Αυτό βλέπει άσφαλώς καί τήν ατομική παραγωγή, όταν τό παραγόμενο συντηρεί τήν «αύρα», μαγειρεύει τήν ιδιαιτερότητα καί σπεύδει νά στηρίξει τήν ιδεολογία πού απολαμβάνει τήν καλή άτομική ιδιαιτερότητα ή οποία δήθεν ύπάρχει στόν διοικούμενο κόσμο. Από τήν άλλη μεριά ή θεωρία τής «αύρας», πού τή χειρίζονται μέ μή διαλεκτικό τρόπο, προσφέρεται γιά κατάχρηση. Μέ τή βοήθειά της μπορεί νά παρερμηνευθεΐ σέ σύνθημα εκείνη ή άποκαλλιτεχνικοποίηση τής τέχνης πού διαφαίνεται ώς προοπτική στήν εποχή τής τεχνικής άναπαραγωγιμότητας τού έργου τέχνης. Σύμφωνα μέ τή θέση τού Benjamin, αυτό πού συνιστά τήν «αύρα» τού έργου τέχνης δέν είναι μόνο τό «έδώ καί τώρα» του, αλλά όποιοδήποτε στοιχείο του πού παραπέμπει πέρα από τό γεγονός τής ύπαρξής του, τό πνευματικό του περιεχόμενο· αυτό δέν μπορεί κανείς νά τό καταργήσει καί ταυτόχρονα νά θέλει τήν τέχνη. Τά άπομαγικοποιημένα έργα είναι επίσης κάτι περισσότερο άπό τά δεδομένα τους. Η «εκθεσιακή άξια» πού υποτίθεται ότι άντικαθιστά τή «λατρευτική άξια», ένα στοιχείο τής «αύρας», είναι μιά εικόνα (imago) τής άνταλλακτικής διαδικασίας. Η τέχνη πού παραμένει προσηλωμένη στήν εκθεσιακή άξια υπηρετεί τήν άνταλλακτική διαδικασία, περίπου όπως οί κατηγορίες τού σοσιαλιστικού ρεαλισμού συμμορφώνονται μέ τό Status quo τής πολιτιστικής βιομηχανίας. Η άρνη-

ση τής ισορροπίας μέσα στα έργα τέχνης γίνεται κριτική της ιδέας τής εσωτερικής συμφωνίας μεταξύ των μερών του, τής πλήρους διαμόρφωσής του χωρίς υπολείμματα σκωρίας καί τής ένοποιήσης-όλοκληρώσής τους. Ή εσωτερική συμφωνία διαλύεται από κάτι υπερκείμενό της, τήν αλήθεια τού πνευματικού περιεχομένου, ή όποία δέν άρκείται πιά ούτε στην έκφραση -διότι αυτή άνταμείβει τήν αβοήθητη άτομικότητα μέ μιά σπουδαιοφάνεια- ούτε τήν κατασκευή -διότι αυτή δέν είναι απλώς καί μόνο κάτι ανάλογο πρός τόν διοικούμενο κόσμο. Ή άπόλυτη ένοποίηση-όλοκληρώση είναι μιά άπόλυτη φαινομενικότητα, καί αυτό επιφέρει τήν άνατροπή τής ενοποίησης: οί καλλιτέχνες πού πραγματοποίησαν μιά τέτοια ολοκλήρωση, από τόν όψημο Beethoven καί εξής, συντελούν στό αντίθετο, τήν αποδιοργάνωση. Ή εμπειερχόμενη αλήθεια τής τέχνης, όργανο τής οποίας ήταν ή ολοκλήρωση, στρέφεται κατά τής τέχνης, καί σέ αυτή τή στροφή βρίσκονται οί έμφαντικές στιγμές τής τέχνης. Εκείνο πού αναγκάζει τούς καλλιτέχνες νά κάνουν αυτή τή στροφή είναι ένα στοιχείο τών έργων τους, ένα πλεόνασμα οργανωτικών μέτρων, καθεστωτικής επιβολής· αυτό τούς κάνει νά αφήνουν τή μαγική ράβδο πού κρατούν στό χέρι τους, όπως συμβαίνει μέ τόν Πρόσπερο τού Shakespeare, μέσω τού οποίου μιλάει ό ποιητής. Για τήν επίτευξη τής αλήθειας μιας τέτοιας αποδιοργάνωσης άπαιτείται ένα μεγάλο τίμημα, τό πέρασμα μέσα από τόν θρίαμβο καί τήν ένοχή τής ένοποίησης-όλοκληρώσης. Ή κατηγορία τής αποσπασματικότητας, πού έχει τή θέση της εδώ, δέν ταυτίζεται μέ τήν τυχαία λεπτομέρεια: τό απόσπασμα είναι τό μέρος τής ολότητας τού έργου πού άντιστέκεται σέ αυτή.

Είναι κοινός τόπος ότι ή τέχνη δέν χωράει μέσα στην έννοια τού ωραίου καί ότι για νά τήν πληρώσει χρειάζεται τό άσχημο ως άρνησή του. Άλλά μέ αυτό δέν καταργείται απλώς ή κατηγορία τού άσχημου ως Κανόνα άπαγορεύσεων. Αυτές οί άπαγορεύσεις δέν άφορούν πλέον τήν παράβαση γενικών άρχών, αλλά τήν παραβίαση τής εσωτερικής συμφωνίας μεταξύ τών μερών ενός έργου τέχνης. Γενική ίσχύ έχει πιά μόνον ή πρωτοκαθεδρία τού ειδικού: δέν επιτρέπεται πλέον κανένα μή είδικό στοιχείο. Ή άπαγόρευση τού άσχημου άφορά τώρα ό,τι δέν είναι εδώ καί τώρα διαμορφωμένο.

πλασμένο ως την τελειπαία λεπτομέρεια, τό ωμό. (Μουσική) διαφωνία είναι ό ειδικός όρος πού δηλώνει την εκ μέρους τής τέχνης πρόσληψη αυτού πού τόσο από την αισθητική όσο και από την απλοϊκότητα αποκαλείται άσχημο. Ό,τι και αν είναι αυτό, πρέπει ή μπορεί νά γίνει αποδεκτό ως στοιχείο τής τέχνης· ένα έργο του Rosenkranz, μαθητή του Hegel, φέρει τόν τίτλο *Ästhetik des Hässlichen* [Αισθητική του άσχημου].¹⁷ Η αρχαϊκή και αργότερα πάλι ή παραδοσιακή τέχνη από τους Σατύρους και Σιληνούς και μετέπειτα, προπάντων στους ελληνιστικούς χρόνους, είναι γεμάτη από θεματικά μοτίβα πού θεωρούνταν άσχημα. Τό βάρος αυτού του στοιχείου αύξήθηκε τόσο πολύ στη νεωτερικότητα, πού προέκυψε ένα νέο ποιόν. Σύμφωνα μέ την παραδοσιακή αισθητική αυτό τό στοιχείο αντίβαινει στον μορφολογικό νόμο πού διέπει τό έργο, από τόν όποιο άφομοιώνεται και μέ αυτόν τόν τρόπο επιβεβαιώνεται μαζί μέ τή δύναμη τής υποκειμενικής ελευθερίας μέσα στό έργο τέχνης απέναντι στά θεματικά ύλικά, τά όποια έτσι γίνονται πράγματι ώραϊα: λόγου χάρη μέσω τής λειτουργίας πού έπιτελούν στη σύνθεση τής εικόνας ή κατά την έπίτευξη μιας δυναμικής ισορροπίας, άφου σύμφωνα μέ μία γνωστή θέση του Hegel ή ομορφιά δέν συνδέεται μόνο μέ την ισορροπία ως άποτέλεσμα, αλλά πάντοτε και μέ την ένταση από την οποία προκύπτει τό άποτέλεσμα. Έτσι ή αρμονία, πού ως άποτέλεσμα αποκρύπτει την ένταση, ή οποία ήρεμεϊ λόγω ισορροπίας μέσα της, γίνεται κάτι ενοχλητικό, ψευδές ή, όπως θά μπορούσαμε νά πούμε, διάφωνο. Η άρμονιστική αντίληψη γιά τό άσχημο είναι μιá διαμαρτυρημένη συναλλαγματική στη νεωτερικότητα. Από αυτό προέκυψε ένα ποιοτικά νέο στοιχείο. Οί ανατομικές φρικαλεότητες στον Rimbaud και στον Benn, τά σωματικά άπεχθή και άποκρουστικά πράγματα στον Beckett, οί σκατολογίες άρκετών σύγχρονων δραμάτων, όλα αυτά δέν έχοιτν τίποτε τό κοινό πιά μέ τίς τραχύτητες τών αγροτών στην ολλανδική ζωγραφική του δέκατου έβδομου αιώνα. Η πρωκτική ευχαρίστηση και ή περηφάνεια τής τέχνης νά την ένσωματιόνει από θέση ισχύος παροπλίζονται· στό άσχημο ό μορφολογικός νόμος είναι ανίσχυρος και καταθέτει τά όπλα. Τόσο απόλυτα δυναμική είναι ή κατηγορία του άσχημου και κατ' ανάγκη επίσης ό άντέποδάς της, ή κατηγορία του ώραϊου. Και οί δύο είναι άδύνατον νά όρισθούν ι'ος έννοιες, όπως θά φανταζόταν κάθε αισθητική πού οί κανόνες της

έχουν, έστω έμμεσα, σημείο προσανατολισμού αυτές τίς κατηγορίες. Ή κρίση διττά κάτι, ένα τοπίο κατεστραμμένο από βιομηχανικές εγκαταστάσεις, ένα πρόσωπο παραμορφωμένο από τη ζιυγραφική, είναι άπλούστατα άσχημο μπορεί νά είναι μιά αυθόρμητη απάντηση σέ τέτοια φαινόμενα, αλλά δέν είναι τόσο αυτονόητα προφανής όπως θέλει νά έκφέρεται. Ή εντύπωση τής ασχήμιας τεχνικών εγκαταστάσεων καί βιομηχανικά άναμορφωμένων τοπίών δέν εξηγείται έπαρκώς από τυπική άποψη καί μπορεί άλλωστε νά διατηρείται καί στίς πλήρως διαμορφωμένες, τίς αισθητικά ολοκληρωμένες υπό τήν έννοια τού Adolf Loos σκόπιμες-πρακτικές μορφές. 'Ανάγεται στήν άρχή τής βίας, τής καταστροφής. 'Ασυμφιλίωτοι είναι οί ταγμένοι σκοποί μέ αυτό πού ή φύση, έστω έμμεσα, θέλει νά πεί από τή μεριά της. Στήν τεχνική, ή βίαιη εξουσία πάνω στή φύση δέν καθρεφτίζεται μέσω τής καλλιτεχνικής ανάδειξης της, αλλά είναι ορατή μέ τήν πρώτη ματιά. Αυτό θά μπορούσε νά αλλάξει μόνο μέ μιά αναστροφή τών τεχνικών παραγωγικών δυνάμεων, ή οποία δέν θά τίς έκρινε πιά μόνο βάσει τών έπιδιωκόμενων σκοπών, αλλά καί βάσει τής φύσης πού διαμορφώνεται τεχνικά σέ κάθε επέμβαση. Ή άποδέσμευση τών παραγωγικών δυνάμεων θά μπορούσε, μετά τήν κατάργηση τής έλλειψης, νά εξελιχθεί σέ μιά άλλη διάσταση καί όχι μόνο πρός τήν ποσοτική αύξηση τής παραγωγής. 'Ενδείξεις μιας τέτοιας δυνατότητας υπάρχουν εκεί όπου σκόπιμα οικοδομήματα προσαρμόζονται στίς μορφές καί τίς γραμμές τού τοπίου· οπωσδήποτε ήδη εκεί όπου τά ύλικά από τά όποια δομήθηκαν τά τεχνουργήματα προέρχονταν από τό άμεσο περιβάλλον καί έναρμόζονταν σέ αυτό όπως πολλά κάστρα καί πύργοι. Αυτό πού λέγεται πολιτιστικά άναμορφωμένο τοπίο¹⁷“ είναι ωραίο ως σχήμα αύτής τής δυνατότητας. Μιά όρθολογικότητα πού θά έμπνεόταν από τέτοια ερεθίσματα θά μπορούσε νά συμβάλει ώστε νά κλείσουν οί πληγές τής όρθολογικότητας. Ακόμη καί ή άπλοϊκά έκτελούμενη ετυμηγορία τής άστικής συνείδησης γιά τήν ασχήμια τού άνασκαλισμένου από τή βιομηχανία τοπίου άφορα μιά σχέση πραγμάτων, τήν έκδηλωνόμενη υποταγή τής φύσης εκεί όπου ή φύση δείχνει στους ανθρώπους τήν άτίταση όψη της. Γιαυτό μιά τέτοια διαμαρτυρία εναρμονίζεται μέ τήν ιδεολογία τής κυριαρχίας. Αυτή ή ασχήμια θά εξαφανιζόταν αν ή σχέση τών ανθρώπων μέ τή φύση απέβαλλε τόν κατασταλτικό χαρακτήρα πού συνεχίζει τήν

καταπίεση ανθρώπων, όχι αντίστροφα. Αυτή ή δυνατότητα, στον κατεστραμμένο από την τεχνική σημερινό κόσμο, βρίσκεται σε μία τεχνική που θά έχει γίνει ειρηνική, όχι σε προγραμματισμένες περιφρακτες περιοχές εκτός επικράτειας. Δέν υπάρχει τίποτε δήθεν απλούστατα άσχημο πού, μέ τή δική του θέση καί σημασία μέσα στο καλλιτεχνικό μόρφωμα, χειραφετημένο από μία γαστρονομική λειτουργία, δέν θά μπορούσε νά αποβάλλει τήν άσχήμια του. Αυτό πού εμφανίζεται ως άσχημο είναι κατ' άρχάς τό ιστορικά παλαιότερο, αυτό πού ή τέχνη, στόν δρόμο πρός τήν άυτονομία της, αποτίναξε καί κατά συνέπεια είναι μέσα του διαμεσολαβημένο. Ή έννοια τού άσχημου πρέπει νά δημιουργήθηκε μέ τήν απομάκρυνση τής τέχνης από τήν άρχαϊκή της φάση: σημαδεύει τή διαρκή επάνοδο αυτής τής φάσης, σε σχέση μέ τή διαλεκτική τού διαφωτισμού, όπου ή τέχνη έχει τή συμμετοχή της. Ή άρχαϊκή άσχήμια, οί καννιβαλικά απειλητικές τελετουργικές μάσκες, ήταν ένα μέρος τού περιεχομένου, απομίμηση τού φόβου πού προκαλούσαν γύρω τους υπό τήν έννοια τής εξιλέωσης. Μέ τήν αποδυνάμωση τού μυθικού φόβου από τό άφυπνιζόμενο υποκείμενο επιβλήθηκε σε εκείνα τά χαρακτηριστικά τό ταμπού τό όποιο υπηρετούσαν ως όργανό του· άσχημα έγιναν τότε μόνον, ένόψει τής ιδέας τής συμφιλίωσης, πού γεννιέται μαζί μέ τό υποκείμενο καί τή διεγειρόμενη ελευθερία του. Αλλά οί παλαιές εικόνες τρόμου, τά φόβητρα, έπιζούν στήν ιστορία πού δέν εκπληρώνει τήν υπόσχεση ότι θά φέρει τήν ελευθερία καί όπου τό υποκείμενο ως πράκτορας τής άνελευθερίας συνεχίζει τή μυθική μαγεία, εναντίον τής οποίας έξανίσταται καί στήν οποία υπόκειται. Ή ρήση τού Nietzsche, ότι όλα τά καλά πράγματα ήταν κάποτε κακά πράγματα, όπως καί ή άντίληψη τού Schelling, ότι στήν αρχή ήταν τό φοβερό, θά μπορούσαν νά έχουν τίς ρίζες τους σε εμπειρίες από τήν τέχνη. Τό περιεχόμενο πού άνατράπηκε καί επανέρχεται μετουσιώνεται σε φαντασία καί σε μορφή. Ή ομορφιά δέν είναι ή πλατωνικά καθαρή έναρξη, αλλά έγινε άργότερα, μέ τήν άρνηση αύτου πού άλλοτε προκαλούσε φόβο καί πού μόνον άνδρομικά, από τόν τελικό του στόχο (Telos), μέ αύτή τήν άρνηση, γίνεται άσχημο, τρόπον τινά πηγάζει. Ή ομορφιά είναι ή μαγική κατάρα κατά τής μαγικής κατάρας, καί αύτή ή μαγεία κληροδοτείται στήν ομορφιά. Ή πολυσημία τού άσχημου προέρχεται από τό γεγονός ότι τό υποκείμενο περιλαμβάνει σε αύτή τήν άφηρημένη και τυ-

πική κατηγορία όλα όσα στην τέχνη τό ίδιο καταδίκασε, τόσο την πολύμορφη σεξουαλικότητα όσο και τό παραμορφωμένο από τη βία και τό θανάσιμο. Τό επανερχόμενο μετατρέπεται στο αντιθετικό "Άλλο, χωρίς τό οποίο ή τέχνη, σύμφωνα μέ τήν έννοιά της, δέν θά μπορούσε νά υπάρξει· δεκτό μέσω της άρνησης, ροκανίζει διορθωτικά τό καταφατικό τής έκπνευματίζουσας τέχνης, άποτελώντας αντίθεση πρός τό ώραϊο, τού οποίου υπήρξε αντίθεση. Στην ιστορία τής τέχνης ή διαλεκτική τού άσχημου άπορροφά και τήν κατηγορία τού ώραϊου· κιτς, άπό αύτή τήν άποψη, είναι τό ώραϊο ως άσχημο, πού υπόκειται σέ ταμπού στο όνομα τού Ιδιου ώραϊου πού ήταν κάποτε και στο όποιο τώρα, λόγω άπουσίας τού άντιπάλου του, άντιτίθεται. Άλλά τό γεγονός ότi ή έννοια τού άσχημου, όπως και τό θετικό του άντίστοιχο, μόνο τυπικά μπορεί νά καθορισθεϊ συναρτάται στενά μέ τήν ένύπαρκτη διαδικασία διαφωτισμού τής τέχνης. Διότι όσο περισσότερο διέπεται άπό τήν υποκειμενικότητα και όσο πίο άσυμφιλίωτη πρέπει νά εμφανίζεται ή ίδια απέναντι σέ καθετί υπερκείμενό της, τόσο πίο πολύ ό υποκειμενικός Λόγος, ή κατ' έξοχήν τυπική άρχή, γίνεται αισθητικός Κανόνας.¹⁸ Αυτή ή τυπική αρχή, υπάκουη στις υποκειμενικές νομοτέλειες χωρίς νά λαμβάνει υπόψη τό "Άλλο τους, και καθώς δέν κλονίζεται άπό κανένα τέτοιο "Άλλο, διατηρεί τήν εύαρέσκειά της: ή υποκειμενικότητα απολαμβάνει άσυνείδητα τόν έαυτό της, τό συναίσθημα τής κυριαρχίας της. Η αισθητική τής εύαρέσκειας, απαλλαγμένη άπό τήν ώμή ύλικότητα, συμπίπτει μέ μαθηματικές σχέσεις μέσα στο καλλιτεχνικό άντικείμενο, άπό τίς όποιες ή πίο περίφημη, στίς εικαστικές τέχνες, είναι ή χρυσή τομή, και ή οποία έχει τίς δμοιές της στίς άπλές σχέσεις των αρμονικών ήχων τής μουσικής συμφωνίας. Σέ όλη τήν αισθητική τής εύαρέσκειας άρμόζει ό παράδοξος τίτλος τού θεατρικού έργου τού Max Frisch *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* [Ο Δόν Χουάν (Ζουάν) ή ή αγάπη γιά τή γεωμετρία]. Τόν φορμαλισμό στίς έννοιες τού άσχημου και τού ώραϊου, τόν όποιο ομολογεί ή καντιανή αισθητική και άπό τόν όποιο δέν είναι απρόσβλητη ή καλλιτεχνική μορφή, ή τέχνη πρέπει νά τόν πληρώσει ως τίμημα γιά τό γεγονός ότi τοποθετεί τόν έαυτό της πάνω άπό τήν κυριαρχία των φυσικών δυνάμεων, άπλώς γιά νά τή συνεχίσει ως κυριαρχία πάνω στή φύση και τούς άνθρώπους. Ο φορμαλιστικός κλασικισμός διαπράττει μιά προσβολή: κηλιδώνει

ακριβώς την ομορφιά πού ή έννοιά του εξυμνεί, μέ τό στοιχείο τής βίας, τής τακτοποίησης, τής «σύνθεσης», πού χαρακτηρίζει τά υποδειγματικά του έργα. Ἀπό πού επιβάλλεται, πού προστίθεται πάνω σε κάτι, διαψεύδει στά κρυφά την αρμονία, πού άποτολμά νά έγκαθιδρύσει την κυριαρχία της: ή κατ' επιταγή δεσμευτικότητα παραμένει μη δεσμευτική. Ἐνώ ό τυπικός χαρακτήρας τού άσχημου καί τού ωραίου δεν μπορεί νά άναιρεθεί με μιά κίνηση άπό τήν αισθητική τού περιεχομένου, τό περιεχόμενό του μπορεί νά καθορισθεῖ. Αυτό άκριβώς τού προσδίδει τή βαρύτητα πού δέν επιτρέπει νά διορθωθεί ή ένύπαρκτη άφηρημένη φύση τού ωραίου μέ ένα χονδροειδές παραφóρτωμα τού έργου τέχνης μέ θεματικό υλικό. Ἡ συμφιλίωση ως βαιοπραγία, ό αισθητικός φορμαλισμός καί ή άσυμφιλίωτη ζωή άποτελούν μιά τριάδα.

Τό λανθάνον περιεχόμενο τής τυπικής διάστασης άσχημο-ωραίο έχει τήν κοινωνική του όψη. Ο λόγος εισδοχής τού άσχημου ήταν άντιφεουσδαρχικός: οί αγρότες κρίθηκαν κατάλληλοι γιά τήν τέχνη. Στόν Rimbaud άργότερα, πού τά ποιήματά του γιά παραμορφωμένα πτώματα άκολούθησαν αυτή τή διάσταση μέ λιγότερες επιφυλάξεις άκόμη καί άπό τή «Μάρτυρα» τού Baudelaire, λέει ή γυναίκα κατά τήν έφοδο στόν Κεραμεικό (Tuileries): «Je suis crapule»¹⁹ [Είμαι ή σάρα καί ή μάρα], τέταρτη τάξη ή λούμπεν-προλεταριάτο. Οί καταπιεσμένοι πού θέλουν τήν ανατροπή είναι άξεστοι, σύμφωνα μέ τά πρότυπα τής ωραίας ζωής στήν άσχημη κοινωνία, παραμορφωμένοι άπό τή μνησικακία, φέρουν όλα τά σημάδια τής ταπείνωσης κάτω άπό τό βάρος τής άνελεύθερης, προπάχτιν τής σωματικής έργασίας. Ανάμεσα στά άνθρώπινα δικαιώματα εκείνων πού πρέπει νά πληρώνουν τόν λογαριασμό τού πολιτισμού είναι, υπό τήν έννοια μιας δριμείας επίκρισης τού συνόλου τής κατάφασης καί τής ιδεολογίας, καί τό δικαίωμα νά άφιερωθούν αυτά τά σημάδια στή Μνημοσύνη ως ιδεατή εικόνα (imago). Ἡ τέχνη πρέπει νά κάνει δική της υπόθεση αυτό πού προγράφεται ως άσχημο, όχι πιά γιά νά τό ενσωματώσει, νά τό μετριάσει ή μέσω τού χιούμορ, πού είναι πío άποκρουστικό άπό καθετί άποκρουστικό, νά τό συμφιλιώσει μέ τήν ύπαρξή του, αλλά μέ τό άσχημο νά καταγγείλει τόν κόσμο, ό όποιος τό δημιουργεί καί τό αναπαράγει κατ' εικόνα καί ομοίωσή του, μολοντί άκόμη καί μέσα στό άσχημο εξακολουθεί νά ύπάρχει ή δυνατότητα κατάφασης ιος σιτ*ατά-

θέσης μέ την ταπείνωση, στην οποία εύκολα μετατρέπεται ή συμπάθεια με τούς ταπεινωμένους. Στή ροπή τής νεώτερης τέχνης πρός τό αηδιαστικό καί τό σωματικά σιχαμερό, στην οποία οί απολογητές τής υφιστάμενης τάξης πραγμάτων όέν έχουν νά άντιτάξουν κανένα ισχυρότερο επιχείρημα παρά μόνον ότι ή υφιστάμενη τάξη είναι ήδη άρκετά άσχημη καί γιαυτό ή τέχνη είναι υποχρεωμένη νά προσφέρει όμορφιά καί μόνον όμορφιά, επικρατεί τό κριτικό υλιστικό μοτίβο, καθώς ή τέχνη μέ τά αυτόνομα μορφώματά της ενάγει την κυριαρχία, άκόμη καί τη μετουσιωμένη σέ πνευματική άρχή, καί καταθέτει μαρτυρία υπέρ όσων ή κυριαρχία άπωθεΐ καί άρνεΐται τήν ύπαρξή τους. Τό κοινωνικά άσχημο άναδεικνύει ισχυρές αισθητικές αποχρώσεις: τό πρωτοφανές μαύρο τού πρώτου μέρους από τή *Hanneles Himmelfahrt*.^{*1} Τό φαινόμενο μπορεί νά παραβληθεί μέ τήν εισαγωγή αρνητικών μεγεθών: διατηρούν τήν άρνητικότητά τους στό συνεχές τού μορφώματος. Ή ύφιστάμενη τάξη πραγμάτων μπορεί νά τά βγάλει πέρα μέ αυτό τό φαινόμενο μόνο καταπίνοντας σχέδια μέ πεινασμένα παιδιά εργατών, άκραΐες απεικονίσεις ως ντοκουμέντα εκείνης τής γεμάτης καλοσύνης καρδιάς πού χτυπάει άκόμη καί στή χειρότερη περίπτωση καί έτσι ύπόσχεται ότι δέν είναι τό χειρότερο. Μιά τέτοια συγκατάθεση ή τέχνη τήν άντιστρατεύεται άπαλείφοντας μέ τή γλώσσα τής μορφής της τά ύπολείμματα κατάφασης πού διατηρούσε στόν κοινωνικό ρεαλισμό: είναι τό κοινωνικό στοιχείο στόν τυπικό ριζοσπαστισμό. Ό εμποτισμός τού αισθητικού μέ στοιχεία ήθικότητας, πού ό Kant τόν άναζητούσε έξω από τά έργα τέχνης, στό ύπέροχο (*das Erhabene*), στιγματίζεται από τούς άπολογητές τού πολιτισμού ως εκφυλισμός. Μέ τόσον κόπο χάραξε ή τέχνη στήν εξέλιξη της τά δικά της όρια καί τόσο λίγο, ως διασκέδαση, τά σεβάσθηκε ποτέ πλήρως, πού ο,τι θυμίζει τό ετοιμόρροπο αύτών τών ορίων, όλα τά ύβρίδια, προκαλεΐ σφοδρότατες άμυντικές άντιδράσεις. Ή αισθητική καταδίκη τού άσχημου στηρίζεται στήν κοινωνικοψυχολογικά έπαληθευμένη τάση τών άνθρώπων νά ταυτίζουν, καί μέ τό δίκιο τους, τό άσχημο μέ τήν έκφραση τού πάσχειν καί, μέσω προβολής, νά τό εξυβρίζουν. Τό Τρίτο Ράιχ τού Hitler τό υπέβαλε καί αυτό -όπως καί όλόκληρη τήν άστική ιδεολογία- σέ δοκιμασία: όσο περισσότερο βασάνιζαν τά θύματά τους στά ύπόγεια, τόσο πιό άδυσώπητα έπαγρυπνούσαν ώστε οί στέγες νά στηρίζονται σέ κιο-

νοστοιχίες. Οι διδασκαλίες περί σταθερών παραμέτρων τείνουν να επιρρίπτουν την κατηγορία του εκφυλισμού. Ως αντίθετη του έννοια θεωρούν τή φύση, υπέρ της όποιας συνηγορεί αυτό πού ή ιδεολογία αποκαλεί εκφυλισμό. Η τέχνη δέν πρέπει να υπερασπίζεται τόν εαυτό της αποκρούοντας την κατηγορία τού εκφυλισμού· όταν έρχεται αντιμέτωπη μέ αυτή, άρνείται να επιβεβαιώσει τή στυγερή πορεία τού κόσμου ως σιδηρά φύση. Τό γεγονός όμως ότι ή τέχνη έχει τή δύναμη να προσφέρει ασφάλεια στό αντίθετό της χωρίς να μετριάσει διόλου τή λαχτάρα της, τήν όποια μάλιστα μετατρέπει σε αυτή τή δύναμη, συναδελφώνει τό στοιχείο τού άσχημου μέ τήν έκπνευμάτισή της, όπως μέ οξυδέρκεια διέκρινε ό George προλογίζοντας τή δική του μετάφραση τών ΆνΟέων τοῦ κακόν. Αυτό υπαινίσσεται ό τίτλος «Spleen et idéal» [Μελαγχολία καί έκπνευμάτισή ή Βαρυθυμία καί ιδανικό], αν μπορούμε να υποθέσουμε ότι ή λέξη spleen^{19*5} εννοεί τήν έμμομη ιδέα ή λόξα μέ κάτι άκαμπτο καί άντιστεκόμενο στή διαμόρφωσή του, κάτι εχθρικό πρós τήν τέχνη ως κινούν αίτιο τής τέχνης, τό όποιο διευρύνει τήν έννοιά της πέρα από τήν έννοια τού ιδανικού. Αυτό υπηρετεί ή κατηγορία τού άσχημου στήν τέχνη. Άλλά τό άσχημο στήν τέχνη: τό σκληρό καί φρικτό, δέν είναι μόνον αυτό πού άπεικονίζεται ή περιγράφεται. Η ίδια ή εξωτερική της εμφάνιση, όπως ήξερε ό Nietzsche, έχει κάτι σκληρό καί φρικτό. Στίς μορφές ή σκληρότητα γίνεται φαντασία: ότι αποκόπτεται ένα κομμάτι από κάτι ζωντανό, από τό σώμα τής γλώσσας, από τούς ήχους καί από τήν ορατή εμπειρία. Όσο πió καθαρή ή μορφή, όσο ψηλότερη ή άυτόνομία τών έργιων, τόσο πió σκληρά είναι. Εκκλήσεις για μία πió άνθρώπινη στάση τών έργων τέχνης, για τήν προσαρμογή στους άνθρώπους ως δυνητικό κοινό τους, κατά κανόνα βάζουν νερό στήν ποιότητα, μαλακιουνουν τόν μορφολογικό νόμο. Ό,τι επεξεργάζεται, υπό τήν εύρύτατη έννοια, ή τέχνη, τό καταπιέζει: ή τελετουργική πράξη τής ύποταγής τής φύσης, πού διάγει μία δευτερη ζωή μέσα στό παιγνίδι. Είναι τό προπατορικό αμάρτημα τής τέχνης: τό μόνιμό της δικαίωμα αρνησικυρίας κατά τής ήθικής, ή όποια διώκει σκληρά τή σκληρότητα. Τόν στόχο τους όμως έπι»γχάνουν τά έργα τέχνης πού από τό άμορφο, πάνω στό όποιο εφαρμόζουν κατ' ανάγκη βία, διασώζουν κάτι μέσα στή μορφή τήν όποια τού προσδίδουν καί ή οποία διαπράττει τό κακό ως άποσπασμένη. Η βία

όμως πού ύφίστανται τά θεματικά υλικά είναι απομίμηση εκείνης πού εκπορευόταν από αυτά καί στην αντίστασή της κατά τής μορφής καταφέρνει νά επιβιώσει. Ἡ υποκειμενική κυριαρχία τής μορφοποίησης δεν άσκειται πάνω σε άδιάφορα θεματικά υλικά, αλλά συνάγεται ερμηνευτικά μέσα από αυτά- ή σκληρότητα τής μορφοποίησης μιμείται τόν μύθο, τόν όποιο μεταχειρίζεται όπως θέλει. Τό δημιουργικό πνεύμα των Ελλήνων τό έξέφρασε, άσυνείδητα, μέ άλληγορικό τρόπο: ένα άνάγλυφο πρώιμου δωρικού ρυθμού στό άρχαιολογικό μουσείο τού Παλέρμου, από τόν Σελινούντα, παριστάνει τόν Πήγασο νά βγαίνει από τό αίμα τής Μέδουσας. "Αν στά νεώτερα έργα τέχνης ή σκληρότητα σηκώνει κεφάλι, ομολογεί τήν αλήθεια ότι μπροστά στην υπεροχή τής πραγματικότητας ή τέχνη δεν μπορεί πιά a priori νά θεωρήσει τόν εαυτό της Ικανό νά δώσει μορφή στό φοβερό. Ἡ σκληρότητα είναι μία εκδήλωση τού κριτικού της άυτοστοχασμού. Οί άπαιτήσεις τής εξουσίας φέρνουν τήν τέχνη σε απόγνωση, καθώς, ως συμφιλιωμένη, τίς ικανοποιεί. Ἡ σκληρότητα προβάλλει γυμνή μέσα από τά έργα τέχνης μετά τόν κλονισμό τής μαγείας της. Ἡ φοβερή ομορφιά στόν μύθο φθάνει μέσα στα έργα τέχνης ως άκαταμάχητη γοητεία τους, ή Ιδιότητα πού αποδιδόταν άλλοτε στην 'Αφροδίτη, προσωποποιημένη από τήν Πειθώ. Όπως ή δύναμη τού μύθου στην ολυμπιακή βαθμίδα εξέλιξης είχε περάσει από τό άμορφο στην ενότητα, ή οποία υπέταξε τά πολλά καί τούς πολλούς διατηρώντας τήν καταστροφικότητα τού άμορφου, έτσι αργότερα καί τά μεγάλα έργα τέχνης διατήρησαν τήν καταστροφικότητα μέσα στό κύρος τής επιτυχίας τους, ως συντριπτικά. Ζοφερή είναι ή άκτινοβολία τους· τό ώραίο διέπει τήν άρνητικότητα, στό όποιο μοιάζει καθυποταγμένη. Ακόμη καί από τά φαινομενικά πιο ουδέτερα αντικείμενα πού ή τέχνη επιδίωκε νά διαιωνίσει ως ώραία εκπορεύεται κάτι σκληρό, μή αφομοιώσιμο: άσχημο, προπάντων από τά υλικά· είναι σάν αυτά τά αντικείμενα νά άγωνιούσαν γιά τή ζωή τους, πού μέ τή διαιώνισή τους άπομυζάται από μέσα τους. Ἡ τυπική κατηγορία τής αντίστασης, πού τό έργο τέχνης τή χρειάζεται γιά νά μήν καταντήσει κενό παιγνίδι, όπως έλεγε ό Hegel έπιτιμητικά, φέρνει ακόμη καί σε έργα τέχνης ευτυχισμένων εποχών όπως εκείνης τού ιμπρεσιονισμού τό σκληρό στοιχείο τής μεθόδου, όπως από τήν άλλη μεριά τά θέματα πάνω στα όποια άναπτύχθηκε ό μεγάλος ιμπρεσιονισ-

νισμός σπάνια ήταν παρμένα από την ειρηνική φύση, αλλά συνήθως περιείχαν ενόιασπαρτα στοιχεία πολιτισμού, τά όποια ή ζωγραφική, μακάρια, ενσωμάτωνε καί άφομοίωνε.

"Αν υποτεθεί ότί τό ώραιό πηγάζει άπό κάπου, τότε μάλλον αυτό προήλθε άπό τό άσχημο παρά άντίστροφα. "Αν όμως ή έννοιά του έμπαινε στόν "Ινόηκα, τόν κατάλογο των απαγορευμένων, όπως ή ψυχή γιά μερικές ψυχολογικές σχολές καί ή κοινωνία γιά μερικές κοινωνιολογικές, τότε ή αισθητική θά υπέγραφε τήν παραίτησή της. Ό ορισμός τής αισθητικής ως διδασκαλίας περί τού ωραίου δέν είναι πολύ γόνιμος, επειδή ό τυπικός χαρακτήρας τής έννοιας τού ωραίου παρεκκλίνει άπό τό πλήρες περιεχόμενο τού αισθητικού φαινομένου. "Αν ή αισθητική δέν ήταν παρά μόνον ένας πολύ συστηματικός πίνακας όσων καθ' οίονδήποτε τρόπο μπορούν νά άποκαλούνται ώραιά, αυτό δέν θά παρείχε καμμιά ιδέα γιά τή ζωή πού ύπάρχει μέσα στην έννοια τού ωραίου. Μέσα σέ εκείνο στό όποιο στοχεύει ό αισθητικός στοχασμός ή έννοια τού ωραίου αποτελεεί μόνον ένα στοιχείο. Ή ιδέα τής ομορφιάς θυμίζει ένα ουσιαστικό συστατικό τής τέχνης χωρίς νά τό κατονομάζει μέ άμεσο τρόπο. "Αν δέν έκρινε κανείς, καθ' οίονδήποτε τρόπο, ότί αυτά ή εκείνα τά τεχνουργήματα είναι ώραιά, τό ενδιαφέρον γι' αυτά θά ήταν άκατανόητο καί τυφλό καί κανέναν, ούτε καλλιτέχνης ούτε παρατηρητής, δέν θά είχε λόγο νά κάνει τήν κίνηση πού βγάζει άπό τήν περιοχή των πρακτικών σκοπών, εκείνη τής άυτοσυντήρησης καί τής άρχής τής ήδονής, καί πού απαιτεί ή τέχνη σύμφωνα μέ τή σύστασή της. Ό Hegel άκίνητοποιεί τήν αισθητική διαλεκτική μέ τόν στατικό ορισμό τού ωραίου ως τού κατ' αίσθηση φαίνεσθαι τής Ιδέας. Τό οόραίο δέν μπορεί νά όρισθεϊ, όπως δέν μπορούμε καί νά παραιτηθούμε άπό τήν έννοιά του, μιά άυστηρή αντινομία. Χωρίς τήν κατηγορία τού ωραίου ή αισθητική θά ήταν σάν μαλάκιο, μιά ίστορική-σχετικιστική περιγραφή αύτου πού εδώ ή εκεί, λόγου χάρη σέ διάφορες κοινωνίες ή σέ διάφορους ρυθμούς ή τεχνοτροπίες, εννοούσε κανείς μέ τόν όρο ομορφιά· μιά ενότητα γνωρισμάτων ως άπόσταγμα άπό αυτά θά συνιστούσε άναντίρρητα μιά παρωδία καί θά διαλυόταν άμέσως άν εφαρμοζόταν πάνω στό πρώτο τυχαίο σιη' -κεκριμένο παράδειγμα. Άλλά ό μοιραία γενικός χαρακτήρας τής έννοιας τού ωραίου δέν είναι τυχαίος. Τό πέραςμα στην πρωτοκαθεδρία τής μορφής, τήν όποία κωδικοποιεί ή κατηγορία τού ωραίου

ου, καταλήγει ήδη στον φορμαλισμό, τη συμφωνία του αισθητικού αντικειμένου με τους υπό γενικούς υποκειμενικούς προσδιορισμούς, όσιό τον όποιο πάσχει τότε ή έννοια τού ωραίου. Δέν πρέπει νά άντιτάξει κανείς στό τυπικά ωραίο μιά ούσιαστική υπόσταση: αύτή ή άρχή, ως προϊόν εξέλιξης, πρέπει νά κατανοηθεΐ στή δυναμική της διάσταση καί κατά συνέπεια από τήν άποψη τού περιεχομένου. Η εικόνα τού ωραίου ως τού ενός καί διαφοροποιημένου¹⁹⁷ δημιουργεΐται μέ τή χειραφέτηση από τόν φόβο πού προκαλεΐ ή συντριπτικά ισχυρή φύση ως ενιαίο καί άδιαφοροποιήτο όλον. Τό ρίγος μπροστά σέ αύτό ή ομορφιά τό διασώζει μέσα της μέ τή στεγανοποίησή της έναντι τού άμεσα οντος, τής αισθητής πραγματικότητας, καί τή δημιουργία μιας σφαίρας τού άνέγγιχτου· ωραΐα γίνονται τά μορφώματα δυνάμει τής κίνησής τους κατά τής απλής ύπαρξης. Τό αισθητικά μορφοποιητικό πνεύμα άφηνε νά περάσει μόνον ο,τι τού έμοιαζε, ο,τι κατανοούσε ή μπορούσε νά ελπίζει πώς θά τό εξομοίωne μέ τόν εαυτό του. Αύτή ή διαδικασία μορφοποιούσε βάσει τύπων γιαυτό ή ομορφιά, σύμφωνα μέ τήν τάση τής ιστορικής της κατεύθυνσης, έχει τυπικό-μορφολογικό χαρακτήρα. Η περιστολή πού ύφίσταται εκ μέρους τής ομορφιάς τό τρομερό, όσιό τό όποιο προέρχεται καί τό όποιο υπερβαίνει αφήνοντάς το τρόπον τινά έξω από τήν περιοχή ενός ναού, είναι κάτι άνίσχυρο μπροστά στό τρομερό, τό όποιο οχυρώνεται εκεί έξω όπως ό εχθρός πίσω από τά προχώματα τής πολιορκημένης πόλης καί τήν αφήνει νά λιμοκτονήσει. Η ομορφιά, άν θέλει νά μή χάσει τόν τελικό της στόχο (Telos), πρέπει νά άντενεργήσει, άκόμη καί αλλάζοντας κατεύθυνση. Η διαγνωσμένη από τόν Nietzsche ιστορία τού ελληνικού πνεύματος δέν μπορεί νά χαθεΐ, επειδή διεξήγαγε μέσα της καί άπεικόνισε τή δίκη μεταξύ τού μύθου καί τού δημιουργικού πνεύματος. Οί άρχαίοι γίγαντες, ξαπλωμένοι σέ έναν από τούς ναούς τού Άκράγαντα, δέν είναι, όπως καί οί δαίμονες τής άττικής κωμωδίας, υποτυπώδη στοιχεία, απλώς υπολείμματα. Η μορφή τούς χρειάζεται για νά μήν ύποκύψει στον μύθο, πού προεκτείνεται μέσα σέ αύτή έφόσον τού κλείνει τίς προσβάσεις. Σέ όλη τή μεταγενέστερη τέχνη, όταν είναι κάτι περισσότερο από μιά διαδρομή χωρίς φορτίο, διατηρείται καί μεταμορφώνεται αύτό τό μοτίβο, όπως ήδη στον Εύριπίδη, στά δράματα τού οποιου ό τρόμος των μυθικών δυνάμεων περνάει στίς άποκαθαρισμένες θεότητες τού Όλύμπου

πού συντρώφευαν τήν ομορφιά· αυτές μέ τή σειρά τους κατηγορούνται τiάρα ως δαίμονες- ή φιλοσοφία τού Επικούρου άργότερα ήθελε νά γιατρέψει τούς ανθρώπους άπό τόν τρόπο πού τούς προκαλούσαν αυτοί οί θεοί-δαίμονες, άπό τή δεισιδαιμονία. Επειδή όμως οί εικόνες τής τρομακτικής φύσης κατεύναζαν μιμητικά τή φύση, ήδη οί άρχαϊκές μάσκες, τά τέρατα καί τά όντα μεταξύ ανθρώπου καί ζώων τείνουν νά μοιάσουν στους ανθρώπους. Ήδη στά ανάμεικτα όντα κυριαρχεί ό Λόγος πού βάζει τάξη· ή φυσική ιστορία δέν άφησε νά επίζησει κάτι όμοιο τους. Είναι τρομακτικά επειδή θυμίζουν τήν άναπηρία τής ανθρώπινης ταυτότητας, δέν είναι όμως χαώδη, καθώς ή άπειλή καί ή τάξη είναι σέ αυτά συναδελφωμένες. Στους επαναλαμβανόμενους ρυθμούς τής πρωτόγονης μουσικής τό άπειλητικό στοιχείο έκπορεύεται άπό τήν ίδια τή διατακτική άρχή. Ή αντίθεση πρός τό άρχαϊκό εμπεριέχεται σέ αυτή τήν άρχή, ή άλληλενέργεια των δυνάμεων στό ώραίο είναι μιá διατακτική άρχή· τό ποιοτικό άλμα τής τέχνης είναι μιá ελάχιστη βαθμίδα μετάβασης. Δυνάμει μιás τέτοιας διαλεκτικής ή εικόνα τού ώραίου μεταμορφώνεται μέσα στή συνολική κίνηση τού διαφωτισμού. Ό νόμος τής τυπικής μορφοποίησης τού ώραίου ήταν μιá στιγμή ισορροπίας, πού διαταράσσεται προοδευτικά άπό τή σχέση τού ώραίου πρός τό ετερόνυμο, τό όποιο μάταια κρατάει σέ άποσταση άπό τόν έαυτό του τήν ταυτότητα τού ώραίου. Τό ίδιο τό φοβερό προβάλλει μέσα άπό τήν ομορφιά όπως ό καταναγκασμός πού έξακτινώνεται άπό τή μορφή- ή έννοια τού θάμβους άποδίδει αυτή τήν εμπειρία. Ή ακαταμάχητη γοητεία τής ομορφιάς, πού άπό τή σεξουαλικότητα φθάνει μετουσιωμένη στά πιό υψηλά έργα τέχνης, άσκεΐται άπό τήν καθαρότητά τους, άπό τήν άπόσταση πού τηρούν άπέναντι στήν ύλικότητα καί τήν άπήχηση. "Ένας τέτοιος καταναγκασμός γίνεται περιεχόμενο. Αυτό πού υποδούλωσε τήν έκφραση, ό τυπικός-μορφολογικός χαρακτήρας τής ομορφιάς, μέ όλη τήν άμφιρρέπεια τού θριάμβου, μετατρέπεται σέ έκφραση, στήν όποια τό άπειλητικό στοιχείο τής υποταγής τής φύσης παντρεύεται μέ τή λαχτάρα γιά τό εξαναγκαζόμενο, τήν όποία προκαλεί κάθε κυριαρχία. Πρόκειται όμως γιά τήν έκφραση τού πάσχειν άπό τήν υποδούλωση καί άπό τό σημείο φυγής της, τόν θάνατο. Ή συγγένεια όλης τής ομορφιάς μέ αυτόν έχει τή θέση της στήν ιδέα τής καθαρής μορφής, τήν όποια ή τέχνη επιβάλλει στήν ποικιλομορφία των ζων-

τανών δντων, πού σβήνουν μέσα της. Μέσα στην ανέφελη ομορφιά αυτό πού τής αντιστέκεται θά έβρισκε την πλήρη ησυχία του, και μιά τέτοια αισθητική συμφιλίωση είναι θανάσιμη γιά τόν έξωαισθητικό κόσμο. Αυτό είναι τό πένθος τής τέχνης. Επιτυγχάνει τή συμφιλίωση μή πραγματικά, μέ τίμημα τήν πραγματική. Τό τελευταίο πού καταφέρνει είναι ό θρήνος γι' αυτό πού θυσιάζει και πού στην άούναμία της είναι ή ίοία. Τό ώραϊο δέν μιλάει μόνο του, όπως μιλάει ή Βαλκυρία τού Wagner στόν Ζήγκμουντ ως άγγελος τού θανάτου, αλλά μοιάζει μέσα μέ τόν θάνατο, ως διαδικασία. Ό δρόμος πρός τήν ολοκλήρωση-ένοποίηση τού έργου τέχνης, ταυτόσημη μέ τήν αυτονομία του, είναι ό θάνατος των συστατικών του στοιχείων μέσα στό ολον. Αυτό πού στην τέχνη οδηγεί πέρα από τή μερικότητα του άναζητεί τόν άφανισμό του, και ή ολότητα τού έργου είναι ή πεμπουσία αυτού τού άφανισμού. "Αν ή ιδέα των έργων τέχνης είναι ή αιώνια ζωή, αυτό γίνεται μόνο μέ τήν καταστροφή τής ζωής μέσα στην περιοχή τους- μεταδίδεται και αυτό στην έκφρασή τους. Είναι ή έκφραση τού άφανισμού τού όλου, όπως ακριβώς και τό όλον μιλάει γιά τόν άφανισμό τής έκφρασης. Στην τάση όλων των έπιμέρους στά έργα τέχνης πρός τήν ενοποίησή τους υποδηλώνεται ή διαλυτική τάση τής φύσης. Όσο πιο ενοποιημένα τά έργα τέχνης, τόσο πιο πολύ διαλύονται μέσα τους αυτά πού τά απαρτίζουν. Κατ' αυτό ή ίδια ή επιτυχία τους είναι μιά διάλυση, και αυτή ή διάλυση τούς προσδίδει τόν άβυσσαλέο χαρακτήρα. Ταυτόχρονα άναδεικνύει τήν ένύπαρκτη στην τέχνη αντενέργεια, τή φυγόκεντρη δύναμή της. - Όλο και λιγότερο πραγματοποιείται τό ώραϊο πάνω στις μερικές άποκαθαρισμένες μορφολογικές ένότητες· τό ώραϊο μετατίθεται στη δυναμική ολότητα τού μορφώματος και μέ μιά τέτοια προϊούσα χειραφέτηση από τή μερικότητα συνεχίζει τήν τυπική μορφοποίηση, αλλά προσκολλάται τρυφερά και στη μερικότητα, στό διάχυτο. Καθώς ή άλληλεπίδραση πού συντελείται μέσα στην τέχνη σπάζει δυνητικά, μέσα στην εικόνα, τόν κύκλο τής ένοχής και τής τιμωρίας, στόν όποιο συμμετέχει, άποκαλύπτει τήν όψη μιας κατάστασης πραγμάτων επέκεινα τού μύθου. Μεταφέρει αυτόν τόν κύκλο στην εικόνα, πού τόν αντανakλά και έτσι τόν υπερβαίνει. Η πιστή στάση άπέναντι στην εικόνα τού ωραίου προκαλεί άλλεργία άπέναντι της. Απαιτεί ένταση και τελικά στρέφεται κατά τής χαλάρωσης και έξισσορόπησης. Η άπώλεια τής έντασης είναι ή πιο βα-

ρεία κατηγορία εναντίον πολλών σημερινών έργων τέχνης* ή αδιαφορία στή σχέση μεταξύ των μερών και του όλου είναι μιά άλλη έκφραση για τό Ιδιο φαινόμενο. Έδώ μάλιστα ή ένταση καθ' έαυτή, ως άφηρημένο αίτημα, θά ήταν και πάλι κάτι πενιχρό, ένα στοιχείο τής καλλιτεχνικής βιοτεχνίας: ή έννοιά της άφορα τό πάντοτε επίσης τεταμένο, τή μορφή και τό "Άλλο της, πού στό έργο άντιπροσωπεύεται από τίς μερικότητες. Άν τό ωραίο, ως ομοίωση τής έντασης, μεταφερθεί στην ολότητα, θά περιέλθει στή δίνη της, διότι ή ολότητα, ως ενότητα άλληλοσυναρτώμενων μορφών, απαιτεί ή προϋποθέτει ένα στοιχείο ουσιαστικότητας των μερών, και μάλιστα περισσότερο από όσο τό απαιτούσε οποιαδήποτε παλαιότερη τέχνη, στην οποία ή ένταση παρέμενε σέ μεγαλύτερο βαθμό λανθάνουσα κάτω από τά καθιερωμένα ιδιώματα. Επειδή τελικά ή ένταση καταπίνεται και συμμορφώνεται μέ τήν ιδεολογία, ή ίδια ή ομοίωση έγκαταλείπεται: είναι ή κρίση του ωραίου και ή κρίση τής τέχνης. Σέ αυτό συγκλίνουν άσφαλώς οί προσπάθειες των τελευταίων είκοσι χρόνων. Επίσης σέ αυτό επιβάλλεται άκόμη ευρύτερα ή ιδέα του ωραίου, πού πρέπει νά αποβάλλει καθετί έτερογενές προς αυτή, καθετί πού τίθεται συμβατικά, κάθε ίχνος έκπραγματίσης. Στό όνομα του ωραίου επίσης δέν ύπάρχει πιά τό ωραίο: επειδή δέν είναι πιά ωραίο. Αυτό πού δέν μπορεί πιά νά φανερωθεί παρά μόνον άρνητικά δέν άνέχεται καμμία λύση του αινίγματος του, τήν οποία αναγνωρίζει ως εσφαλμένη και ή οποία, ως τέτοια, θά εξευτέλιζε τήν ιδέα του ωραίου. Η εύαισθησία του ωραίου στό λείο και στιλβωμένο, στον λογαριασμό πού βγαίνει σωστός και πού μέ τό ψέμα του εξέθεσε άνεπανόρθωτα τήν τέχνη σέ όλη τήν Ιστορία της, μεταφέρεται στό στοιχείο τής συνισταμένης, χωρίς τό όποιο, όπως και χωρίς τίς εντάσεις από τίς όποιες προκύπτει, ή τέχνη δέν είναι νοητή. Ορατή είναι ή προοπτική μιας άπάρνησης τής τέχνης για χάρη τής τέχνης. Υποδηλώνεται στά έργα πού σιγοϋν ή εξαφανίζονται. Αυτά είναι και από κοινωνική άποψη ορθή συνείδηση:^{1**} καλύτερα καμμία τέχνη πιά παρά σοσιαλιστικός ρεαλισμός.

Η τέχνη είναι καταφύγιο τής μιμητικής συμπεριφοράς. Στην τέχνη τό υποκείμενο, σέ διάφορες βαθμίδες άυτόνομίας του, λαμβάνει θέση απέναντι στό "Άλλο του, από τό όποίο είναι χωρισμένο και εντούτοις όχι χωρισμένο. Η αποκήρυξη των μαζικών πρακτικών, των προγόνι ον της, συνεπάγεται τή συμμετοχή της στην ορθολογι-

κότητα. Τό γεγονός ότι αυτή, μέ τόν μιμητικό της χαρακτήρα, είναι δυνατόν νά υπάρξει καί νά χρησιμοποιεί τά μέσα της στην επικράτεια τής όρθολογικότητας είναι μιά αντίοραση στήν κακή άνορθολογικότητα του ορθολογικού κόσμου ως ενός διοικούμενου κόσμου. Διότι ό σκοπός κάθε όρθολογικότητας, τής πεμπτουσίας των μέσων υποταγής τής φύσης, θά ήταν κάτι πού δέν είναι καί πάλι μέσον, κατά συνέπεια κάτι μή ορθολογικό. Αύτή άκριβώς τήν άνορθολογικότητα άποκρύπτει καί δέν θέλει νά άποδεχθεί ή καπιταλιστική κοινωνία, καί, σέ αντίθεση πρός αύτή, ή τέχνη άντιπροσώπεύει τήν αλήθεια υπό μιά διπλή έννοια: αφενός διατηρώντας τή θαμμένη άπό τήν όρθολογικότητα εικόνα του σκοπού της καί άφετέρου άποδεικνύοντας τήν άνορθολογικότητα, δηλαδή τό παράλογο, τής υφιστάμενης τάξης πραγμάτων. Ή εγκατάλειψη τής αυταπάτης γιά τήν άμεση παρέμβαση του πνεύματος, μιας πλάνης πού κατά διαλείμματα επανέρχεται βέβαια άκόρεστη στην ιστορία τής άνθρωπότητας, μετατρέπεται σέ απαγόρευση τής ιδέας δι ή υπόμνηση μέσω τής τέχνης στρέφει τό ενδιαφέρον της κατευθειάν στή φύση. Ό χωρισμός μπορεί νά άνακληθεί μόνο μέσω του χωρισμού. Αυτό ενισχύει στην τέχνη τό ορθολογικό στοιχείο καί ταυτόχρονα τό απαλλάσσει άπό τίς άμαρτίες, επειδή άντιστέκεται στην πραγματική κυριαρχία, ενώ βέβαια ως ιδεολογία συμμαχεί κάθε τόσο μέ αύτή. Ό καθημερινός λόγος περί μαγείας (γοητείας) τής τέχνης είναι φλυαρία, διότι ή τέχνη άντιδρα αλλεργικά στην πιθανότητα ενός πωγουρίσματος στή μαγεία. Ή τέχνη άποτελεί ένα άπό τά στοιχεία τής διαδικασίας πού ό Max Weber άποκάλεσε άπομαγικοποίηση του κόσμου, ή οποία συνδέεται μέ τόν έξορθολογισμό* άπό αυτόν προέρχονται όλα τά μέσα της καί οί μέθοδοι παραγωγής της· ή τεχνική, τήν όποια ή ιδεολογία της δυσφημεί, ενυπάρχει στην τέχνη καί ταυτόχρονα τήν άπειλεί, διότι ή μαγική της κληρονομιά έχει διατηρηθεί μέ πείσμα μέσα σέ όλες τίς μεταμορφώσεις της. Μόνο πού ή τέχνη κινητοποιεί τήν τεχνική πρός μιά κατεύθυνση αντίθετη άπό εκείνη πού άκολουθεί ή κυριαρχία. Ό συναισθηματισμός καί ή άσθενικότητα σχεδόν ολόκληρης τής παράδοσης τής αισθητικής σκέψης οφείλεται στο γεγονός ότι έχει άποκρύψει τήν ένύπαρκτη στην τέχνη διαλεκτική όρθολογικότητας καί μίμησης. Αυτό έχει τή συνέχειά του στην έκπληξη γιά τό τεχνικό έργο τέχνης, λές καί έπese άπό τόν ουρανό: οί δύο άντιλήψεις συμπληρώνουν κατά βάθος ή

μία τήν άλλη. Παραταῦτα ὁ κενός λόγος περί μαγείας (γοητείας) τῆς τέχνης θυμίζει κάτι αληθινό. Ἡ μίμηση πού εξακολουθεῖ νά ξεῖ, ἡ μὴ ἐννοιολογική συγγένεια τοῦ υποκειμενικοῦ προϊόντος μέ τό "Ἄλλο του, αὐτό πού δέν ἔχει τεθεῖ, χαρακτηρίζει τήν τέχνη ὡς μιὰ μορφή γνώσης καί κατ' αὐτά μέ τή σειρά της ὡς «ὀρθολογική». Διότι αὐτό πού συγκινεῖ τίς μιμητικές συμπεριφορές εἶναι ὁ τελικός στόχος (Τε108) τῆς γνώσης, τό ὅποιο ταυτόχρονα ἡ Ἰδια, μέ τίς δικές της κατηγορίες, αποκλείει. Ἡ τέχνη συμπληρώνει τή γνώση προσθέτοντας αὐτό πού ἡ γνώση ἀφήνει ἐξῶ, ἐτσι ὁμως παραβλάπτει μέ τή σειρά της τόν γνωστικό χαρακτήρα, τή μονοσήμαντη σαφήνεια τῆς γνώσης. Κινδυνεύει νά διαρραγεῖ, διότι ἡ μαγεία, τήν ὅποια ἡ τέχνη ἐκκοσμικεύει, στήν πραγματικότητα ἀρνείται νά παράσχει αὐτή τήν υπηρεσία καί, μέσα σέ αὐτή τήν ἐκκοσμίκευση, καταντᾷ ἕνα μυθολογικό υπόλειμμα, μιὰ πρόληψη. Αὐτό πού σήμερα, ὡς κρίση τῆς τέχνης, ἐμφανίζεται ὡς νέα της ποιότητα εἶναι τόσο παλαιό ὅσο καί ἡ ἐννοιά της. Ἀπό τόν τρόπο μέ τόν ὅποιο ἡ τέχνη θά τά βγάλει πέρα μέ αὐτή τήν ἀντινομία θά ἐξαρτηθεῖ ἡ δυνατότητα καί ἡ ἀξία της. Ἡ τέχνη δέν μπορεῖ νά ἀνταποκριθεῖ στήν ἐννοιά της. Αὐτό σφραγίζει κάθε μὀρφωμά της, ἀκόμη καί τό πιό υψηλό, μέ μιὰ ἀτέλεια πού διαψεύδει τήν ιδέα τῆς τελειότητας, στήν ὁποία πρέπει νά εἶναι προσηλωμένα τά ἔργα τέχνης. Ἡ τέχνη θά ἐπρεπε νά ἀπορρίπτει τόν ἀστόχαστα συνεπή διαφωτισμό, ὅπως κάνει ὄντως ἡ νηφαλιότητα τοῦ ἰσχυρόγνωμου πρακτικοῦ. Ἡ ἀπορία τῆς τέχνης, τό ἀδιέξοδο πού συνιστᾷ ἡ ἐπιλογή μεταξύ τῆς ἐπαναστροφῆς στήν κυριολεκτική μαγεία καί τῆς ἐκχώρησης τῆς μιμητικῆς παρῶθησης στήν ὑλική ὀρθολογικότητα, τῆς προδιαγράφει τόν νόμο κίνησης* αὐτή ἡ ἀπορία δέν μπορεῖ νά ἀρθεῖ. Τό βάθος τῆς διαδικασίας πού συνιστᾷ κάθε ἔργο τέχνης σκάβεται ἀπό τό ἀσυμφιλίωτο αὐτῶν των στοιχείων, τό ὁποῖο πρέπει νά προσυπολογισθεῖ στήν ιδέα τῆς τέχνης, ὡς εἰκόνας τῆς συμφιλίωσης. Οἱ δυνάμεις τῆς τέχνης ἀπελευθερώνονται μόνον ἐπειδή κανένα ἔργο τέχνης δέν μπορεῖ νά ἐπιτύχει πλήρως τόν στόχο του* μόνον ἐτσι προσβέπει στή συμφιλίωση. Ἡ τέχνη εἶναι μιὰ ὀρθολογικότητα πού ἀσκεῖ κριτική στήν ὀρθολογικότητα χωρίς νά τῆς ξεφεύγει* δέν εἶναι κάτι προορθολογικό ἡ ἀνορθολογικό, πού ὡς τέτοιο θά ἦταν ἐξαρχῆς καταδικασμένο νά παραμένει ἀναληθές λόγω τῆς ἐμπλοκῆς κάθε ἀνθρώπινης δραστηριότητας στήν κοινωνική ολότητα. Γιαυτό ἡ ὀρθολογιστική θεωρία τῆς τέ-

χνης αποτυγχάνει όσο και η άνορθολογιστική. "Όταν τό φρόνημα του διαφωτισμού μεταφέρεται κατευθείαν στήν τέχνη, τό αποτέλεσµα είναι εκείνη ή άµουση νηφαλιότητα πού τόσο εύκολα επέτρεψε τότε στους κλασικιστές τής Βαϊµάρης καί τούς συγχρόνους τους ρομαντικούς νά εξουδετερώσουν τίς πενιχρές εκδηλώσεις τού άστικού-έπαναστατικού πνεύµατος στη Γερµανία μέσω τής γελοιότητας πού τίς χαρακτηρίζει· µιά άµουσία ή οποία βέβαια επιτάθηκε ολοφάνερα εκατόν πενήντα χρόνια άργότερα από την περίφρακτη άστική θρησκεία τής τέχνης. Ό ορθολογισµός, πού από άνίσχυρη θέση επιχειρηµατολογεί κατά των έργων τέχνης εφαρµόζοντας σέ αυτά κριτήρια έξωκαλλιτεχνικής λογικής καί αιτιότητας, δέν έχει πεθάνει· τόν προκαλεί συνεχώς ή ιδεολογική κατάχρηση τής τέχνης. "Όταν ένας άπόγονος τού ρεαλιστικού μυθιστορήµατος άντιτείνει σέ έναν στίχο τού Eichendorff ότι δέν θά µπορούσε κανείς νά παροµοιάσει τά σύννεφα μέ όνειρα, αλλά τό πολύ τά όνειρα μέ τά σύννεφα, µιά τέτοια ορθή καί πεζή παρατήρηση δέν µπορεί νά πλήξει τόν στίχο «σύννεφα τραβούν σάν βαριά όνειρα»²⁰ στήν περιοχή του, όπου ή φύση έρχεται άνυποψίαστη νά παροµοιασθεϊ μέ κάτι από τόν εσωτερικό κόσµο τού άνθρώπου. Όποιος άρνεϊται τήν εκφραστική δύναµη τού στίχου, ενός άρχέτυπου στοχαστικής ποιησης^{20α} µεγάλης πνοής, σκοντάφτει καί πέφτει στό ηµίφως τού µορφώµατος άντί νά κινείται μέσα σέ αυτό ψηλαφητά, παρακολουθώντας τίς αποχρώσεις των λέξεων καί τού άστερισµού τους. Ή όρθολογικότητα είναι τό οργανωτικό στοιχείο μέσα στό έργο τέχνης, εκείνο πού δηµιουργεί ενότητα, όχι χωρίς σχέση μέ τήν όρθολογικότητα πού επικρατεί έξω, αλλά δέν άπεικονίζει τήν κατηγοριακή τάξη τής τελευταίας. Τά άνορθολογικά -σύµφωνα μέ τά κριτήρια τής εξωτερικής όρθολογικότητας- χαρακτηριστικά τού έργου τέχνης δέν είναι σύµπτωµα ενός άνορθολογιστικού πνεύµατος, ούτε καν ενός τέτοιου φρονήµατος τού παρατηρητή· τό φρόνηµα παράγει συνήθως μάλλον έργα ενός δεδοµένου κοινωνικού φρονήµατος, πού κατά κάποιον τρόπο είναι ορθολογιστικά. Μάλλον ή άβίαστη στάση (*désinvolture*) τού λυρικού ποιητή, ή αποδέσµευσή του από τίς επιταγές τής λογικής, οί όποιες µπαίνουν σάν σκιές στήν περιοχή του, τού έπιτρέπουν νά ακολουθεϊ τήν ένύπαρκτη νοµοτέλεια των µορφωµάτων του. Τά έργα τέχνης δέν άπωθούν·^{20β} μέ τήν έκάθοση βοηθούν αυτό πού διανέεται καί Ξενλιστοάει νά βοεί τόν

δρόμο του προς την παρούσα συνείδηση, χωρίς, όπως επικρίνει ή ψυχανάλυση, νά τό «έκλογικεύουν». ^{2α/} "Αν ήθελε κανείς νά έπιρρίψει άνορθολογισμό σε μία άνορθολογική τέχνη ή οποία στήνει παγίδες στους κανόνες παιγνιδιού ενός Λόγου πού αποβλέπει στην πρακτική, αυτή ή κατηγορία θά είχε μέ τόν τρόπο της εξίσου Ιδεολογικό χαρακτήρα όσο καί ή άνορθολογικότητα τής επίσημης πίστης στήν τέχνη· βολεύει πολύ τά σχέδια των άπαράτακ κάθε κατεύθυνσης, ανάλογα μέ τίς ανάγκες τους. Ρεύματα όπως ό έξπρεσσιονισμός καί ό σουρρεαλισμός, οί άνορθολογικότητες των οποίων ξένιζαν, τάχθηκαν κατά τής βίας, τής αυθεντίας, τού σκοταδισμού. Τό γεγονός ότι στόν ψασιισμό, γιά τόν όποιο όλο τό πνεύμα είναι απλώς ένα μέσον γιά τούς σκοπούς του καί ό όποιος κατά σίΓνέπεια έτρωγε τά πάντα, κατέληξαν διάφορα ρεύματα, στή Γερμανία μεταξύ άλλων καί έξπρεσσιονιστικά, στή Γαλλία μερικά πού τροφοδοτούνταν από τόν σουρρεαλισμό, δέν έχει καμμία σημασία γιά τήν άντικειμενική ιδέα αύτών των κινήμάτων καί υπερτονίζεται μέ ζήλο, γιά προπαγανδιστικούς σκοπούς, από τήν αισθητική των διαδόχων τού Ζντάνωφ. "Ενα πράγμα είναι νά παρουσιάζει κανείς καλλιτεχνικά κάτι άνορθολογικό -τήν άνορθολογικότητα τής τάξης πραγμάτων ή τού ψυχικού βίου-, νά τού δίνει μορφή καί έτσι πάντοτε κατά κάποιον τρόπο νά τό κάνει ορθολογικό, άλλο πράγμα είναι νά κηρύσσει τήν άνορθολογικότητα, όπως συμβαίνει σχεδόν πάντοτε μέ τόν ορθολογισμό των αισθητικών μέσων, σέ χονδροειδώς σύμμετρα επιφανειακά πλαίσια άναφοράς. Αυτό δέν τό εκτίμησε εντελώς σωστά ή θεωρία τού Benjamin γιά τό έργο τέχνης στήν εποχή τής τεχνικής άναπαραγωγιμότητας. Ή άπλή άντίθεση μεταξύ τού έργου πού άποπνέει «αύρα» καί τού μαζικά παραγόμενου, ή οποία, γιά νά είναι χειροπιαστή, παραμελεί τή διαλεκτική των δύο τύπων, γίνεται λεία μιας άντίληψης γιά τό έργο τέχνης, ή όποια επιλέγει ως ύπόδειγμα τή φωτογραφία καί δέν είναι επίσης λιγότερο βάρβαρη από εκείνη πού άντιλαμβάνεται τόν καλλιτέχνη ως δημιουργό* άρχικά άλλωστε, στή «Μικρή ιστορία τής φωτογραφίας», ό Benjamin δέν είχε άναγγείλει αύτή τήν άντίθεση μέ τόσο μή διαλεκτικό τρόπο όπως πέντε χρόνια ά^γότερα στήν εργασία του γιά τήν αναπαραγωγή τού έργου τέχνης. ²¹ Ένώ σέ αυτό τό δοκίμιο επαναλαμβάνεται κατά λέξη ό προηγούμενος ορισμός τής «αύρας», στό δοκίμιο γιά τή φωτογραφία αποδιδόταν εγκωμιαστικά στίς

φωτογραφίες της πρώτης περιόδου ή «αύρα» τους, την όποια έχασαν αργότερα εξαιτίας της κριτικής στην όποια υποβλήθηκε ή εμπορική τους εκμετάλλευση από τον Atget. Αυτή ή παρατήρηση πρέπει να βρίσκεται πιο κοντά στην πραγματικότητα από την απλοποίηση στην εργασία για την αναπαραγωγή του έργου τέχνης, που συνέβαλε στην ευρύτατη διάδοσή της. Μέσα από το άραίο πλέγμα εκείνης της αντίληψης που συμπαθεί την απεικόνιση ξεγλιστράει το ενάντιο από τη μεριά του προς τη λατρεία στοιχείο εκείνου του φαινομένου για το όποιο ο Benjamin εισήγαγε την έννοια της «αύρας», το απομακρυνόμενο και κριτικό απέναντι στην ιδεολογική επιφάνεια της ζωής. Η καταδίκη της «αύρας» εύκολα μετατρέπεται σε καταδίκη της ποιοτικά μοντέρνας τέχνης, που απομακρύνεται από τη λογική των συνηθισμένων πραγμάτων, και αντί αυτού προστατεύει τα προϊόντα της μαζικής κουλτούρας, στά όποια είναι εγγεγραμμένο το κέρδος, ενώ ίχνη του φέρουν ακόμη και εκείνα των δήθεν σοσιαλιστικών χωρών. Και πραγματικά ο Brecht τοποθετούσε τη μουσική τύπου Song²¹ πάνω από την ατονική μουσική και τη δωδεκάφθογγη τεχνική, τις όποιες, ως ρομαντικά έκφραστικές, θεαρούσε ύποπτες. Βάσει τέτοιων θέσεων τα λεγόμενα όρθολογικά ρεύματα του πνεύματος κατατάσσονται χωρίς περιστροφές στον φασισμό, χωρίς να συνειδητοποιείται το στοιχείο της διαμαρτυρίας κατά της άστικής έκπραγμάτισης, μέ το όποιο εξακολουθούν να προκαλούν. Σε συμφωνία μέ την πολιτική του ανατολικού μπλοκ γίνεται τυφλά αποδεκτός ό διαφωτισμός ως μαζική άπαρη.²² Απομαγικοποιημένες μέθοδοι, που προσηλώνονται στά φαινόμενα όπως παρουσιάζονται, είναι πολύ κατάλληλες για την εξύμνησή τους. Μειονέκτημα της μεγαλόπνοης θεωρίας του Benjamin για την αναπαραγωγή των έργων τέχνης παραμένει το γεγονός ότι οι διπολικές κατηγορίες της δέν επιτρέπουν τη διάκριση ανάμεσα στην αντίληψη μιας αποϊδεολογικοποιημένης ως το βαθύτερο στρώμα της τέχνης άφενός και την κατάχρηση της αισθητικής όρθολογικότητας για την εκμετάλλευση και τον έλεγχο των μαζών αφετέρου· ή εναλλακτική δυνατότητα δέν θίγεται σχεδόν καθόλου. Το μοναδικό στοιχείο που ξεπερνά τον όρθολογισμό του φωτογραφικού φακού στη θεωρία του Benjamin είναι ή έννοια του μοντάζ, που μεσουράνησε την περίοδο του σουρρεαλισμού και μετριάσθηκε γρήγορα στον κινηματογράφο. Το μοντάζ όμως διαχειρίζεται τά στοιχεία

τής πραγματικότητας του μή άμφισβητούμενου κοινού νού για νά τά στρέψει προς άλλη κατεύθυνση ή, στις πίο επιτυχείς περιπτώσεις, για νά άφυπνίσει τή λανθάνουσα γλώσσα τους. Μένει όμως χωρίς δύναμη καθόσον δέν ανατινάζει τά ίδια τά στοιχεία. Τό μοντάζ άκριβώς θά έπρεπε νά έπικριθεί για ένα υπόλειμμα πρόθυμα συμμορφωνόμενου άνορθολογισμού, προσαρμογή προς τό υλικό πού παραδίδεται έτοιμο στό μόρφωμα.

"Ετσι ή άρχή τού μοντάζ πέρασε στην άρχή τής κατασκευής, μέ μιά στ»νέπεια πού τά έπιμέρους στάδια εξέλιξης της θά πρέπει πρώτα νά περιγράφουν από μιά αισθητική ιστοριογραφία ή όποια δέν υπάρχει άκόμη. Δέν πρέπει νά άποκρύπτεται ότι καί ή άρχή τής κατασκευής, τό πέρασμα των υλικών καί τών στοιχείων σέ μιά επιβαλλόμενη ενότητα, έπικαλείται καί πάλι κάτι λείο, άρμονιστικό, τήν καθαρή λογικότητα, πού θέλει νά γίνει ιδεολογία. Μοίρα κάθε τέχνης στή σημερινή εποχή είναι νά προσβάλλεται από τήν άναλήθεια τού κυρίαρχου όλου. Παραταύτα ή κατασκευή είναι σήμερα ή μοναδική μορφή όρθολογικότητας στό έργο τέχνης, όπως στίς αρχές, στήν Άναγέννηση, ή χειραφέτηση τής τέχνης από τή λατρευτική έτερονομία συμβάδιζε μέ τήν ανακάλυψη τής κατασκευής, πού τότε λεγόταν «σύνθεση». Στή μονάδα (Monade) τού έργου τέχνης ή κατασκευή είναι ό τοποτηρητής τής λογικής καί τής αιτιότητας, τών άρχών πού προέρχονται από τήν άντικειμενική γνώση. Ή κατασκευή είναι σύνθεση τών ποικιλόμορφων στοιχείων σέ βάρος τών ποιοτικών ιδιοτήτων, τίς όποιες κυριεύει, καθώς καί τού υποκειμένου, πού νομίζει πώς έκτελώντας τήν κατασκευή εξαλείφεται. Ή συγγένεια τής κατασκευής μέ τίς γνωστικές διαδικασίες, ή Ισως μάλλον μέ τή γνωσιολογική τους έρμηνεία, δέν είναι λιγότερο προφανής από τή διαφορά: ότι καμμιά τέχνη δέν εκφέρει ούσιωδώς κρίσεις, καί όπου τό πράττει, ξεφεύγει από τήν έννοιά της. Από τή σύνθεση υπό τήν ευρύτατη έννοια, πού περιλαμβάνει τή σύνθεση τής εικόνας, ή κατασκευή διαφέρει καθόσον καθυποτάσσει άνυποχώρητα όχι μόνον όσα περιέρχονται σέ αυτή από τά έξω, αλλά καί όλα τά ένύπαρκτα έπιμέρους στοιχεία· κατ' αυτά ή κατασκευή είναι ή προεκτεινόμενη υποκειμενική κυριαρχία, πού όσο επιτείνεται τόσο πληρέστερα συγκαλύπτεται. Αποσπά τά στοιχεία τής πραγματικότητας από τό πρωταρχικό πλαίσió τους καί τά μεταβάλλει μέσα τους ώσπου νά είναι πάλι ικανά για μιά ενότητα, όπως εκείνη

πού τούς είχε επιβληθεί έξω έτερόνομα καί τήν ύφίστανται τώρα μέσα, εξίσου έτερόνομα. Με τήν κατασκευή ή τέχνη επιθυμεί απελπισμένα νά άπαλλαγεί μέ τίς δικές της δυνάμεις από τή νομιναλιστική^{22α} της κατάσταση, τήν αίσθηση τού τυχαίου, καί νά φθάσει σέ κάτι γενικότερα δεσμευτικό ή, άν θέλουμε, σέ κάτι γενικό. Γι' αυτόν τόν σκοπό χρειάζεται αυτή τήν περιστολή των στοιχείων, από τήν όποια κινδυνεύουν τότε νά άποδυναμωθούν καί ή οποία μπορεί νά έκφυλισθεί σέ θρίαμβο επί μή υπαρκτών πραγμάτων. Τό άφηρημένα υπερβατικό υποκείμενο, πού σύμφωνα μέ τόν Kant τό αποκρύπτει ό *σχηματισμός* (Schematismus),^{22β} μετατρέπεται σέ αισθητικό υποκείμενο. Παραταῦτα ή κατασκευή περιορίζει κριτικά τήν αισθητική ύποκειμενικότητα, όπως καί τά κονστρουκτιβιστικά ρεύματα -λόγου χάρη ό Mondrian- αρχικά βρίσκονταν σέ αντίθεση πρós τά έκπρεσσιονιστικά. Διότι γιά νά επιτύχει ή σύνθεση τής κατασκευής, πρέπει όπωσδήποτε, παρ' όλη τήν αποστροφή, νά μαντευθεί ερμηνευτικά μέσα από τά συστατικά στοιχεία, τά όποια ποτέ δέν συμμορφώνονται πλήρως μέ τήν τάξη πού τούς επιβάλλεται μέ όλο τό δίκιο της ή κατασκευή άπαρνείται τό οργανικό ως απατηλό. Τό υποκείμενο, στήν οίονεί λογική του γενικότητα, είναι ό επιτετραμμένος λειτουργός αυτής τής πράξης, ενώ ή εξωτερίκευσή του, στό τελικό άποτέλεσμα, είναι αδιάφορη. Μία από τίς πιό βαθείς άντιλήψεις τής έγελιανής αισθητικής είναι ότι διέγνισσε αυτή τήν άληθινά διαλεκτική σχέση πολύ νωρίτερα από κάθε κονστρουκτιβισμό καί άναζήτησε τήν υποκειμενική επιτυχία τού έργου τέχνης. Μέ αυτή τήν εξαφάνιση, όχι μέ κολακευτικό πλησίασμα τής πραγματικότητας, σπάζει τό έργο τέχνης, αν καί όπου αυτό είναι δυνατόν, τό φράγμα τού άπλώς υποκειμενικού Λόγου. Αυτή είναι ή ουτοπία τής κατασκευής· τό μή άλάθητό της είναι ότι κατ' άνάγκη έχει μιά ροπή νά καταστρέφει τό ολοκληρωμένο-ένοποιημένο καί νά άκίνητοποιεί τή διαδικασία, τό μόνο πού τής δίνει ζωή. Η άπώλεια τής έντασης στήν κατασκευαστική τέχνη σήμερα δέν είναι άπόρροια υποκειμενικής άδυναμίας, αλλά έχει τήν αίτια της στήν Ιδέα τής κατασκευής, τή σχέση της πρós τή φαινομενικότητα. Η ιδέα τής κατασκευής επιθυμεί, στήν οίονεί άκάθεκτη πορεία της, όπου δέν άνέχεται τίποτε άλλο εκτός από τόν εαυτό της, νά γίνει μιά πραγματικότητα ίδιου τύπου καί έτσι δανείζεται άκριβώς τήν καθαρότητα των άρχών της από τίς εξωτερικές πρós αυτή σκόπι-

μες-πρακτικές μορφές τών τεχνικών προϊόντων. Ως απαλλαγμένη από πρακτικούς σκοπούς παραμένει όμως έγκλειστη στην τέχνη. Τό καθαρά κατασκευασμένο, αύστηρά αντικειμενικό έργο τέχνης, από τήν εποχή του Adolf Loos ορκισμένος εχθρός κάθε καλλιτεχνικής βιοτεχνίας, καθώς μιμείται τίς σκόπιμες-πρακτικές μορφές περνάει στην περιοχή τής τελευταίας, καί ή σκοπιμότητα χωρίς σκοπό γίνεται ειρωνεία. Μέχρι τώρα συνάντησε μόνον ένα εμπόδιο: τήν κριτική παρέμβαση τού ύποκειμένου στόν ύποκειμενικό Λόγο· ένα πλεόνασμα τής εκδήλωσής του πάνω από εκείνο στό όποιο τό υποκείμενο επιθυμεί νά άρνηθεϊ τόν εαυτό του. Μόνον αναπτύσσοντας ως τό ξεκαθάρισμά της αύτή τήν αντίφαση, όχι λειαινοντάς την, μπορεί ίσως ή τέχνη νά διατηρηθεϊ άκόμη στή ζωή.

Ή ανάγκη γιά άντικειμενική τέχνη δέν μπορούσε ποτέ νά ικανοποιηθεϊ μέ τή χρήση μέσων έκφρασης πού συνδέονταν μέ έναν σκοπό καί κατέφευγε σέ αύτόνομα μέσα. Κατ' άρχάς άποδοκιμάζει απλώς τήν τέχνη ως ένα προϊόν ανθρώπινης εργασίας πού παραταύτα δέν θέλει νά είναι άντικείμενο, ένα πράγμα άνάμεσα σέ άλλα πράγματα. Αντικειμενική τέχνη είναι αρχικά ένα οξύμωρο σχήμα. Ή ανάπτυξη του όμως είναι ό πυρήνας τής σημερινής τέχνης. Ή τέχνη κινείται από τό γεγονός ό ότι ή μαγεία (γοητεία) της, ύπόλειμμα τής μαγικής περιόδου τού πολιτισμού, αναιρείται ως άμεση αισθητή παρουσία από τήν άπομαγικοποίηση τού κόσμου, ενώ αυτό τό μαγικό στοιχείο της δέν μπορεί νά άπαλειφθεϊ. Μόνο μέσα σέ αυτό μπορεί νά διαφυλαχθεϊ τό μιμητικό της χαρακτηριστικό, καί ή αλήθεια του άπορρέει από τήν κριτική πού μέ τήν παρουσία του άσκεϊ στήν άπολυτοποιημένη όρθολογικότητα. Ή ίδια ή μαγεία (γοητεία), χειραφετημένη από τήν άξίωσή της νά θεωρηθεϊ πραγματική, έχει διαφωτιστική λειτουργία: ή φαινομενικότητά της άπομαγικοποιεί τόν άπομαγικοποιημένο κόσμο. Αυτό συνιστά τόν διαλεκτικό αιθέρα στόν όποίο κινείται σήμερα ή τέχνη. Ή παραίτηση από τήν άξίωση αλήθειας τού διατηρούμενου μαγικού στοιχείου παραφράζει τήν αισθητική φαινομενικότητα καί τήν αισθητική αλήθεια. Στήν κληρονομιά τής συμπεριφοράς τού πνεύματος πού στόχευε στά όντα² έπιζει ή εύκαιρία τής τέχνης νά συνειδητοποιήσει μέ διαμεσολαβημένο τρόπο εκείνο τό ούσιώδες πού ή υπαγωγή του σέ ταμπού ταυτίζεται μέ τήν πρόοδο τής ορθολογικής γνώσης. Στόν άπομαγικοποιημένο κόσμο, μολονότι ό Ιδιος δέν τό ομολογεί, τό γεγονός πού

λέγεται τέχνη είναι σκάνδαλο, ομοίωμα της μαγείας-γοητείας, την οποία ο Ιδιος δέν ανέχεται. "Αν όμως ή τέχνη τό δεχθεί ατάραχη ως αναπόφευκτο, άν ορίσει τόν έαυτό της τυφλά ως μαγεία-γοητεία, τότε θά τόν υποβιβάσει σέ πρακτική ψευδαισθήσεων, ακυρώνοντας τή δική της αξίωση αλήθειας καί αυτούπονομευόμενη ακόμη περισσότερο. Μέσα στόν απομαγικοποιημένο κόσμο ακόμη καί ό έσχατος λόγος τής τέχνης, γυμνός από κάθε έξαρση καί ενθάρρυνση, ηχεί ρομαντικά. Η αισθητική φιλοσοφία τής ιστορίας του Hegel, πού ως τελική φάση κατασκευάζει τή ρομαντική, επαληθεύεται ακόμη καί από τήν άντιρομαντική, ενώ αύτη καί μόνη της, μέ τό μαύρο χρώμα της, μπορεί νά ξεπεράσει μέ τήν πλειοδοσία της τόν απομαγικοποιημένο κόσμο, νά εξαλείψει τή μαγεία πού άσκει ό ίδιος μέ τήν υπέρτερη δύναμη τής παρουσίας του, τόν φетиχιστικό χαρακτήρα τού εμπορεύματος. Τά έργα τέχνης μέ τήν παρουσία τους θέτουν άξιωματικά τήν ύπαρξη ενός μη υπαρκτού καί έτσι έρχονται σέ σύγκρουση με τήν άντικειμενική άνυπαρξία του. Αυτή ή σύγκρουση δέν πρέπει όμως νά νοείται ως κάτι παρόμοιο μέ τήν άντίληψη τών φανατικών οπαδών τής τζάζ: πώς ο,τι δέν βολεύει τό άθλημά τους είναι άναχρονισμός λόγω τής άσυμφωνίας του μέ τόν απομαγικοποιημένο κόσμο. Διότι αληθές είναι ο,τι δέν ταιριάζει μέσα σέ αυτόν τόν κόσμο. Τό a priori κάθε καλλιτεχνικής άφετηρίας καί ή στάθμη τής Ιστορίας βρίσκονται σέ άσυμφωνία, άν μπορεί νά υποτεθεί ό τι υπήρξε ποτέ αρμονία μεταξύ τους- καί αυτή ή άσυμφωνία δέν μπορεί νά άρθει μέ τήν προσαρμογή: αλήθεια είναι, απεναντίας, ή άντοχή ως τήν τελική έκβαση τής σύγκρουσης. Από τήν άλλη μεριά ή αποκαλλιτεχνικοποίηση τής τέχνης είναι άνύπαρκτη σέ αυτή, τόσο στή μή παρασυρόμενη όσο καί σέ εκείνη πού ξεπουλιέται, σύμφωνα μέ τήν τεχνολογική τάση τής τέχνης, πού καμμία έπίκληση τής δήθεν καθαρής καί άμεσης εσωτερικότητας δέν μπορεί νά άναστείλει. Η έννοια τής καλλιτεχνικής τεχνικής (τεχνολογίας) εμφανίσθηκε άργά· δέν υπήρχε ακόμη ούτε κατά τήν περίοδο τής Γαλλικής επανάστασης, όταν ή αισθητική ύποταγή τής φύσης άποκτούσε αύτοσυνείδηση· δέν έλειπε όμως τό ίδιο τό πράγμα. Καλλιτεχνική τεχνική δέν σημαίνει μιά βολική καί χρήσιμη προσαρμογή σέ μιά εποχή πού μέ σαχλό ζήλο διαλαλείται ως τεχνολογική, λές καί ή δομή της κρίνεται κατευθείαν από τίς παραγωγικές δυνάμεις καί όχι έξίσου από τίς παραγωγικές σχέσεις, οί οποίες τίς κρατούν

δέσμιες. "Όπου ή αισθητική τεχνολογία, όπως συνέβη αρκετές φορές στά σύγχρονα κινήματα μετά τόν δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, δέν επιδιώκει τεχνικές καινοτομίες, αλλά τήν έπιστημονικοποίηση τής τέχνης ως τέτοιας, ή τέχνη τινάζεται από τή θέση της. Έπιστήμονες, προπάντων φυσικοί, μπορούσαν άνετα νά άποδείξουν τίς παρανοήσεις των καλλιτεχνών, πού ήταν ενθουσιασμένοι από τήν ονοματολογία τους, καί νά τούς θυμίσουν ότι στους όρους τής Φυσικής πού χρησιμοποιούσαν για τίς μεθόδους τους δέν άνταποκρίνονταν τά πράγματα πού έννοούν οί καλλιτέχνες. Η τεχνικοποίηση τής τέχνης δέν προκαλείται μόνον από τή μεριά τού υποκειμένου, τής χωρίς ψευδαισθήσεις συνείδησης καί τής δυσπιστίας άπέναντι στή μαγεία, αλλά καί από τό αντικείμενο: από τό έρώτημα πώς πρέπει νά είναι οργανωμένα τά έργα τέχνης για νά είναι δεσμευτικά. Αυτή ή δυνατότητα έγινε προβληματική μέ τήν παρακμή των παραδοσιακών μεθόδων, πού εφαρμόζονται μέχρι σήμερα. Πρόσφορη φαινόταν μόνον ή τεχνολογία πού υποσχόταν τήν όργάνωση των έργων τέχνης υπό τήν έννοια εκείνης τής σχέσης σκοπών-μέσων τήν οποία ό Kant είχε ταυτίσει γενικά μέ τήν αισθητική σφαίρα. Η τεχνική δέν έσπευδε κατά κανέναν τρόπο από τά έξω για νά καλύψει ένα κενό, αν καί ή ιστορία τής τέχνης γνωρίζει στιγμές πού μοιάζουν μέ τίς τεχνικές έπαναστάσεις τής υλικής παραγωγής. Μέ τήν προϊούσα ύποκειμενοποίηση των έργων τέχνης είχε ώριμάσει στίς παραδοσιακές τεχνοτροπίες ή κατοχή καί ή ελεύθερη διάθεση των τεχνικών. Η τεχνικοποίηση επιβάλλει τήν κατοχή καί τήν ελεύθερη διάθεση ως άρχή. Για τή νομιμοποίησή της μπορεί νά επικαλείται τό γεγονός ότι τά μεγάλα παραδοσιακά έργα τέχνης, πού από τόν Palladio καί μετέπειτα μόνο κατά περιόδους οφείλονται στή συνειδητή κατοχή των τεχνικών μεθόδων, χρωστούσαν ώστόσο τήν αύθεντικότητά τους στόν βαθμό τής τεχνικής τους πληρότητας, ώσπου ή τεχνολογία διέλυσε τίς παραδοσιακές μεθόδους. Άναδρομικά ή τεχνική ως συστατικός παράγων τής τέχνης διακρίνεται καί στά έργα τέχνης τού παρελθόντος πολύ σαφέστερα από όσο είναι πρόθυμη νά δεχθεί ή ιδεολογία τής κουλτούρας, ή όποια παροι'σίασε τήν τεχνική εποχή τής τέχνης, όπως τήν άποκαλεί στή γλιόσσα της, ως διαδοχή καί παρακμή ενός άλλοτινου άνθρώπινου αυθορμητισμού. Στόν Bach μπορούμε άσφαλώς νά δείξουμε λόγου χάρη τό χάσμα άνάμεσα στή δομή τής μουσικής του καί τά τεχνικά μέσα

πού διέθετε ή εποχή του για μία όντως άρμόζουσα εκτέλεσή της· αυτό είναι σημαντικό για την κριτική του αισθητικού Ιστορισμού. Άλλά τέτοιες διαπιστώσεις δέν καλύπτουν ολόκληρο τό σύμπλεγμα. Η εμπειρία του οδήγησε τον Bach σε μία πολύ άνεπτυγμένη τεχνική σύνθεσης. Άντίστροφα, σε έργα πού μπορούν νά άποκαλούνται όντως άρχαϊκά ή έκφραση είναι συγκερασμένη τόσο μέ μία τεχνική όσο καί μέ την άπουσία της ή μέ αυτό πού ή τεχνική δέν μπορούσε νά προσφέρει. Είναι μάταιο νά ερίζουμε προκειμένου νά ορίσουμε πόση άπό την επίδραση τής ζωγραφικής πρίν άπό την προοπτική οφείλεται στό βάθος αυτών πού εκφράζει ή στην τεχνική άνεπάρκεια, μία στέρηση πού πάντοτε γίνεται μέ τή σειρά της έκφραση. Σέ άρχαϊκά έργα, πού γενικά δέν είναι ανοιχτά ως προς τίς όυνατότητές τους, αλλά ύπόκεινται σε περιορισμούς, ύπάρχει, άκριβώς γιαυτό, τόσο τεχνική, καί όχι περισσότερη, όση απαιτείται κάθε φορά για την πραγματοποίησή τους. Αυτό τούς προσδίδει εκείνο τό απατηλό κύρος πού αποκρύπτει την τεχνική όψη τού πράγματος, ή οποία είναι προϋπόθεση ενός τέτοιου κύρους. Μποστά σε τέτοια μορφώματα μένει βουβό τό ερώτημα τί είναι ηθελημένο καί τί ήταν άκόμη άδιϊνато· ένα τέτοιο ερώτημα, μπροστά σε αυτό πού άντικειμενοποιήθηκε, είναι όντως πάντοτε παραπλανητικό. Άλλά ή κατάθεση των όπλων έχει καί ένα σκοταδιστικό στοιχείο. Η έννοια τού Riegl καλλιτεχνική βούληση, όσο καί άν συνέβαλε στη θεραπεία τής αισθητικής εμπειρίας άπό άφηρημένους-άχρονους κανόνες, δύσκολα μπορεί νά σταθεί· ελάχιστα καί σπάνια κρίνεται ή τύχη ενός έργου άπό αυτό πού θέλησε ό καλλιτέχνης. Η άγρια άκαμψία τού έτρουσκικού Απόλλωνα στη Villa Giulia είναι ένα συστατικό στοιχείο τού πνευματικού περιεχομένου, αδιάφορο άν ήταν ηθελημένη ή όχι. Παραταύτα ή λειτουργία τής τεχνικής μεταβάλλεται καί σε κομβικά σημεία άντιστρέφεται. Στην πλήρη της ανάπτυξη καθιερώνει την πρωτοκαθεδρία τού ποιείν (φτιαξίματος) στην τέχνη, σε άντίθεση προς μία προληπτικότητα όσον άφορά την παραγωγή, όπως καί άν νοείται. Αντίπαλος τής τέχνης μπορεί νά γίνει ή τεχνική καθόσον ή τέχνη άντιπροσωπεύει σε διάφορες βαθμίδες έξέλιξης αυτό πού καταπνίγεται καί δέν μπορεί νά φτιαχθεί. Άλλά ή τεχνικοποίηση τής τέχνης δέν εξαντλείται επίσης στην ποιησιμότητα, όπως θά ήθελε ή ρηχότητα τού πολιτιστικού συντηρητισμού. Η τεχνικοποίηση, ό προεκτεταμένος βραχίονας τού ύποκει-

μενού πού υποτάσσει τή φύση, άποξενώνει τά έργα τέχνης από την άμεση γλώσσα τους. Η τεχνολογική νομοτέλεια περιορίζει τόν τυχαίο χαρακτήρα τού απλού ύποκειμένου πού παράγει τό έργο τέχνης. Η ίδια διαδικασία, γιά τήν όποια ή παραδοσιακή έξάνισται θεωρώντας ότί κάνει τήν τέχνη άψυχη, στά ανώτερα προϊόντα της κάνει τό έργο τέχνης νά μιλάει, αντί νά εκφράζεται μέσα από αυτά κάτι ψυχολογικό ή ανθρώπινο, όπως φλυαρούν αυτοί σήμερα. Αυτό πού λέγεται έκπραγμάτιση ψηλαφεί, όταν ριζοσπαστικοποιείται, αναζητώντας τή γλώσσα τών πραγμάτων. Πλησιάζει δυνητικά τήν Ιδέα εκείνης τής φύσης πού ή πρωτοκαθεδρία τής ανθρώπινης νοηματικότητας τήν ξεριζώνει. Η έμφαντική νεωτερικότητα ξεφεύγει από τό πεδίο τής απεικόνισης ψυχικών διαθέσεων καί περνάει στήν άρθρωση μιας μή σημασιοδοτικής γλώσσας. Η πιο σημαντική μαρτυρία μιας τέτοιας εξέλιξης στό πρόσφατο παρελθόν είναι ασφαλώς τό έργο τού Paul Klee, ό όποιος μάλιστα ήταν μέλος τού τεχνολογικά προσανατολισμένου Bauhaus.

Όταν διδάσκει κανείς, όπως ασφαλώς είχε τήν πρόθεση νά κάνει ό Adolf Loos καί όπως από τότε πρόθυμα επαναλαμβάνουν οί τεχνοκράτες, τήν ομορφιά τών πραγματικών τεχνικών αντικειμένων, χαρακτηρίζει μιá ιδιότητά τους κατά τής όποιας ή λειτουργική αντικειμενικότητα (Sachlichkeit) ως αισθητική ευαισθησία αντιστέκεται. Η ομορφιά ως πρόσθετο καί παράλληλο στοιχείο, κρινόμενη σύμφωνα μέ άδιαφανείς παραδοσιακές κατηγορίες όπως τυπική-μορφολογική αρμονία ή άκόμη καί επιβλητική μεγαλοπρέπεια, άποβαίνει σέ βάρος τής πραγματικής σκοπιμότητας, στήν οποία αναζητούν τόν μορφολογικό τους νόμο σκόπιμα-πρακτικά μορφώματα όπως οί γέφυρες ή οί βιομηχανικές εγκαταστάσεις. Ό ισχυρισμός ότί τά σκόπιμα-πρακτικά μορφώματα είναι πάντοτε καί ώραϊα, καθώς μένουν πιστά στόν μορφολογικό τους νόμο, είναι άπολογητικός, σάν νά ήθελε νά παρηγορήσει γιά κάτι πού τούς λείπει: δείχνει τή βεβαρημένη συνείδηση τής ίδιας τής αντικειμενικότητας. Τό αυτόνομο έργο τέχνης όμως, πού μόνο μέσα του είναι λειτουργικό, μέ τήν ένύπαρκτη τελεολογία του θέλει νά φθάσει σέ αυτό πού άλλοτε λεγόταν ομορφιά. Άν ώστόσο ή σκόπιμη καί ή μή σκόπιμη τέχνη παρά τόν χωρισμό τους συμερίζονται τήν είκτισθησία τής αντικειμενικότητας, τότε γίνεται προβληματική ή ομορφιά τού αυτόνομου τεχνολογικού έργου τέχνης, από τήν οποία τό πρότυπο

της, τὰ σκόπιμα-πρακτικά μορφώματα, παραιτείται. Πάσχει από μία λειτουργικότητα χωρίς λειτουργία. Επειδή τής λείπει ό εξωτερικός αντικειμενικός σκοπός, άτροφεί καί ό εσωτερικός* ή λειτουργικότητα, ως είναι δι' άλλο, γίνεται περιττή καί ως αυτοσκοπός διακοσμητική. Υπονομεύεται τότε ένα στοιχείο τής Ιδίας τής λειτουργικότητας, ή από τὰ κάτω άνερχόμενη άναγκαιότητα, ή οποία ρυθμίζεται ανάλογα με αυτό πού θέλουν τὰ έπιμέρους στοιχεία καί την κατεύθυνσή τους. Βαθύτατα πλήττεται ή έξισσορόπηση τών εντάσεων, ένα δάνειο τού αντικειμενικού έργου τέχνης από τίς σκόπιμες-πρακτικές τέχνες. Σέ όλα αυτά φανερώνεται ή άναντιστοιχία ανάμεσα στό λειτουργικά διαμορφωμένο έργο τέχνης καί τήν έλλειψη λειτουργίας του. Καί όμως ή αισθητική μίμηση τής λειτουργικότητας δέν μπορεί νά άνακληθεϊ μέ καμμία προσφυγή στην υποκειμενική άμεσότητα: μία τέτοια προσφυγή θά άπέκρυπτε απλώς σέ ποιο βαθμό τό άτομο καί ή ψυχολογία του άπέναντι στην υπέρτερη εξουσία τής κοινωνικής άντικειμενικότητας έχει γίνει ιδεολογία: ή λειτουργική άντικειμενικότητα έχει ορθή συνείδηση τού πράγματος. Η κρίση πού διέρχεται ή λειτουργική άντικειμενικότητα δέν είναι μία ένδειξη ότι πρέπει νά παραχωρήσει τή θέση της σέ κάτι άνθρώπινο, τό όποιο άμέσως θά εκφυλιζόταν σέ παρότρυνση, ένα αντίστοιχο τής αυξανόμενης άπανθρωπιάς στην πραγματικότητα. Μία συνεπής άντικειμενικότητα όμως καταλήγει σέ προκαλλιτεχνική βαρβαρότητα. Ακόμη καί ή αισθητικά εκλεπτυσμένη αλλεργία κατά τού κιτς, τού διακοσμητικού στολιδιού, τού περιττού, αυτού πού πλησιάζει τήν πολυτέλεια, έχει μία όψη βαρβαρότητας, τής καταστροφικής, σύμφωνα μέ τή θεωρία τού Freud, δυσφορίας στόν πολιτισμό. Οί άντινομίες τής λειτουργικής άντικειμενικότητας επιβεβαιώνουν τή διαλεκτική τού διαφωτισμού ως πρός τή διαπίστωση ότι ή πρόοδος καί ή έπαναστροφή βρίσκονται ή μία μέσα στην άλλη. Βάρβαρο είναι τό κατά γράμμα. Τό άπολύτως λειτουργικό-άντικειμενικό έργο τέχνης γίνεται απλό δεδομένο δυνάμει τής καθαρής νομοτέλειάς του καί κατά συνέπεια καταργείται ως τέχνη. Οί εναλλακτικές δυνατότητες πού διαγράφονται μέσα από τήν κρίση είναι ή νά βγει κανείς από τήν τέχνη ή νά αλλάξει τήν έννοιά της.

Από την εποχή του Schelling, ή αισθητική του όποιου λέγεται φιλοσοφία τής τέχνης, τό αισθητικό ενδιαφέρον εστιάζεται στα έργα τέχνης. Τό ώραϊο στή φύση, στό όποιο ήταν ακόμη προσηλωμένοι οι πιό χτυπητοί προσδιορισμοί τής *Κριτικής τής κριτικής ικανότητας*, όέν άποτελεί πιά πραγματικό θέμα τής θεωρίας του. Αυτό δέν συμβαίνει μάλλον επειδή, σύμφωνα μέ τή θεωρία τού Hegel, τό ώραϊο στή φύση διαφυλάσσεται όντως σέ ανώτερη μορφή: απλώς άπωθήθηκε.²²⁶ Η έννοια τού ώραίου στή φύση άνασκαλεύει μιά πληγή καί λίγο λείπει νά σκεφθεῖ κανείς, μαζί μέ αυτή, καί τή βία πού τό έργο τέχνης, καθαρό τεχνούργημα, άσκεῖ σέ βάρος τής φύσης. Φτιαγμένο πέρα γιά πέρα από τό χέρι τού άνθρώπου, τό έργο τέχνης στέκεται απέναντι στό φαινομενικά μή φτιαγμένο, στή φύση. Ώς καθαρά αντίθετα όμως, αυτά τά δύο παραπέμπουν τό ένα στό άλλο: ή μέν φύση στήν εμπειρία ενός διαμεσολαβημένου, άντικειμενοποιημένου κόσμου, τό δέ έργο τέχνης στή φύση, τόν διαμεσολαβημένο τοποτηρητή τής άμεσότητας. Γιαυτό ό στοχασμός πάνω στό ώραϊο στή φύση είναι απαραίτητος στή θεωρία τής τέχνης. Ένώ κατά αρκετά παράδοξο τρόπο τέτοιοι στοχασμοί, σχεδόν τό ίδιο τό θέμα, φαίνονται όπισθοδρομικοί, άνιαροί, ξεπερασμένοι, ή μεγάλη τέχνη μαζί μέ τήν έρμηνεία της άποκλείει, μέ τήν ενσωμάτωση όσων ή παλαιότερη αισθητική άπένεμε στή φύση, τή συνειδητοποίηση εκείνου πού έχει τή θέση του πέρα από τό εγγενές αισθητικό πλαίσιο καί παρατάτα εμπίπτει σέ αυτό ως προϋπόθεσή του. Τό πέρασμα στήν ιδεολογική θρησκεία τής τέχνης τού δέκατου ένατου αιώνα, πού τό όνομά της εφευρέθηκε από τόν Hegel, ή ικανοποίηση από τή συμφιλίωση πού πραγματοποιείται συμβολικά στό έργο τέχνης, είναι τό τίμημα γιά τήν προαναφερόμενη απώθηση. Τό ώραϊο στή φύση εξαφανίσθηκε από τήν αισθητική καθώς άρχισε νά κυριαρχεί ή θεμελκυμένη από τόν Kant έννοια τής ελευθερίας καί τής άνθρώπινης αξιοπρέπειας, ή οποία μεταμοσχεύθηκε στήν αισθητική μέ συνέπεια από τόν Schiller καί τόν Hegel- σύμφωνα μέ αυτή τίποτε δέν είναι σεβαστό στόν κόσμο παρά μόνον άν τό αυτόνομο υποκείμενο τό οφείλει στόν εαυτό του. Η αλήθεια αυτής τής ελευθερίας γιά τό υποκείμενο είναι όμως ταυτόχρονα μιά αναλήθεια: άνελευθερία γιά τό "Άλλο. Γιαυτό από τή σττροφή κατά τού ώραίου στή φύση, παρά τήν τεράστια πρόοδο πού επέτρεψε στήν αντίληψη τής τέχνης ως πνευματικής έκδήλωσης, δέν λείπει τό καταστροφικό στοιχείο

κατά τής φύσης γενικά, όπως δεν λείπει καί από τήν έννοια τής αξιοπρέπειας. Ἡ ὁπωσδήποτε σημαντική μελέτη τοῦ Schiller γιά τή *Χάρη και αξιοπρέπεια* ἦταν ἡ τομή πού σημαδεύει τήν ἀφετηρία αὐτῆς τής ἐξέλιξης. Οἱ καταστροφές πού προξένησε αἰσθητικά ὁ ἰδεαλισμός εἶναι πολύ ορατές στά θύματά του, ὡπως στόν Johann Peter Hebel, πού ὑπόκεινται στήν ετυμηγορία τής αἰσθητικῆς αξιοπρέπειας καί παραταῦτα ἐπιζοῦν ἀποδεικνύοντας μέ τήν ὑπαρξή τους, τήν ὁποία οἱ Ἰδεαλιστές θεωροῦν πάρα πολύ πεπερασμένη, ὅτι ἀκριβῶς αὕτη ἡ αἰσθητική αξιοπρέπεια εἶναι πεπερασμένη καί στενοκέφαλη. Πουθενά ἴσως δέν ἀφέθηκαν νά ἀποξηραθοῦν μέ τόσο καταφανή τρόπο ὅσο στήν αἰσθητική ὅσα δέν καθορίζονται πλήρως ἀπό τό υποκείμενο· ἡ σκιά τοῦ Ἰδεαλισμοῦ ἦταν ζοφερή. "Ἀν γινόταν μιᾷ ἀναθεώρηση τής δίκης γιά τό ὥραϊο στή φύση, θά ἐβάζε στό στόχαστρο τήν αξιοπρέπεια ὡς αὐτοεξύψωση τοῦ ζώου ἀνθρώπος πάνω ἀπό τή ζωική φύση. Μπροστά στήν ἐμπειρία τής φύσης ἀποκαλύπτεται ὡς μιᾷ σφετεριστική πράξη τοῦ υποκειμένου μέ τήν ὁποία ὅ,τι δέν εἶναι υποταγμένο σέ αὐτό, τά ποιοτικά χαρακτηριστικά, υποβιβάζεται σέ ἀπλό υλικό, καί ἔτσι ἀπομακρύνεται ἀπό τήν τέχνη, ὡς ἐντελῶς ἀκαθόριστο δυναμικό ὅ,τι ἡ ἴδια σύμφωνα μέ τή δική της έννοια δέν χρειάζεται. Ἡ αξιοπρέπεια δέν κοσμεῖ ἤδη, θετικά, τοὺς ἀνθρώπους· αξιοπρέπεια θά ἦταν αὐτό πού δέν εἶναι ἀκόμη οἱ ἀνθρώποι. Γιαυτό ὁ Kant τήν τοποθέτησε στόν νοητό χαρακτηριστήρα καί δέν τήν ἀπέδωσε στόν ἐμπειρικό.^{22ε} Στόν ἀστερισμό τής -ἐπικολλημένης στοὺς ἀνθρώπους ὡπως εἶναι- αξιοπρέπειας, πού γρήγορα ἀρχισε νά σημαίνει τό κύρος τῶν ἐπίσημων καί κραταιῶν, ἀπέναντι στό ὅποιο πάντως ὁ Schiller, στό πνεῦμα τοῦ δέκατου ὀγδοοῦ αἰῶνα, τηροῦσε στάση δυσπιστίας, ἡ τέχνη ἐγίνε ἐνα πεδίο ἀσκήσης τοῦ ἀληθοῦς, τοῦ ὥραϊου καί τοῦ καλοῦ πού, στήν περιοχή τοῦ αἰσθητικοῦ στοχασμοῦ, καθετί βάσιμο τό παραπετοῦσε στό περιθώριο, ἀφήνοντας νά περάσει ὅ,τι κουβαλοῦσε τό ευρύ καί ρυπαρό κύριο ρεῦμα τοῦ πνεύματος.

Τό ἐργό τέχνης, ἐξολοκλήρου *Θέσει*, ἀνθρώπινο προϊόν, ἀντιπροσωπεύει ἐκεῖνο πού θά ἦταν *φύσει*, ὄχι ἀπλῶς γιά τό υποκείμενο, στή γλῶσσα τοῦ Kant: πρᾶγμα καθ' ἑαυτό.²²¹ Τόσο πολύ ἐμπιπτει στό υποκείμενο τό ἐργό τέχνης ὡς ταυτόσημό του, ὡπως κάποτε ἡ φύση θά ἔπρεπε νά εἶναι αὕτη ἡ ἴδια, ἐνα καί τό αὐτό μέ τόν ἑαυτό της. Ἡ ἀπελευθέρωση ἀπό τήν ετερονομία, τόν καθορισμό

της από τὰ υλικά, προπάντων από τὰ φυσικά υλικά, τὸ δικαίωμα της τέχνης νὰ επιλέγει ὅποιο ἀντικείμενο θέλει, ἔκανε την τέχνη αὐτεξούσια καὶ ἀπάλειψε στην περιοχὴ της την ὠμότητα τοῦ ἀδιαμεσολάβητου ἀπέναντι στοῦ πνεύμα. Ἀλλὰ ἡ τροχιά αὐτῆς τῆς προόδου πού καταχώνιασε ὁ,τι δὲν ἀνταποκρινόταν πρόθυμα στίς ἀξιώσεις μιας τέτοιας ταυτότητας ἦταν μιά πορεία ἐρήμωσης. Γι' αὐτὸ διαβεβαιώθηκε στὸν εικοστὸ αἰῶνα ἡ ἐνθύμηση αὐθεντικῶν ἔργων τέχνης πού ὑπὸ την κυριαρχία τοῦ ἰδεαλισμοῦ εἶχαν περιφρονηθεῖ. Στη διάσωση τέτοιων μορφωμάτων ἀπὸ την περιοχὴ τῆς γλώσσας ἀπέβλεπε ὁ Karl Kraus, σέ συμφωνία μὲ τὴν ἐκ μέρους του ὑπεράσπιση ἐκείνων πού ὑπὸ τὸν καπιταλισμὸ καταπιέζονται: τοῦ ζώου, τοῦ τοπίου, τῆς γυναίκας. Σέ αὐτὸ θὰ ἀντιστοιχοῦσε ἀπὸ τὴ μεριά τῆς αισθητικῆς θεωρίας ἡ στροφὴ τῆς προσοχῆς της πρὸς τὸ ὥραιο στὴ φύση. Προφανῶς ὁ Hegel δὲν διέθετε τὸ αισθητήριό γιὰ νὰ ἀντιληφθεῖ ὅτι ἡ ἀληθινὴ ἐμπειρία τῆς τέχνης δὲν εἶναι δυνατὴ χωρὶς τὴν ἐμπειρία ἐκείνου τοῦ ἔστω δύσκολα συλλαμβανόμενου στρώματος, πού ἡ ονομασία του, τὸ ὥραιο στὴ φύση, ξεθώριασε. Ἡ ἐμπειρία του παρέμεινε οὐσιαστικὴ καὶ μέσα στὴ νεωτερικότητα: στὸν Proust, πού τὸ μυθιστόρημά του *Σὲ ἀναζήτησιν τοῦ χαμένου χρόνου* εἶναι ἔργο τέχνης καὶ μεταφυσικὴ τῆς τέχνης, ἡ ἐμπειρία τοῦ φράχτη ἀπὸ ἀσπρακαθιῆς ἀνήκει στὰ πρωτογενῆ φαινόμενα αισθητικῆς συμπεριφορᾶς. Τὰ αὐθεντικὰ ἔργα τέχνης πού παραδίδονται στὴν ἰδέα τῆς συμφιλίωσης τῆς φύσης, καθὼς γίνονται τὰ ἴδια ἐντελῶς δευτέρη φύση, ἐνοιῶθαν πάντοτε τὴν ἀνάγκη γιὰ μιά «ἐξόδο», ἤθελαν νὰ βγούν ἀπὸ τὸν εαυτὸ τους, τρόπον τινὰ γιὰ νὰ πάρουν ἀνάσα. Ἐπειδὴ ἡ ταυτότητα δὲν εἶναι ὁ τελευταῖος τους λόγος, ἀναζήτησαν τὴν ἐνθάρρυνση ἀπὸ τὴν πρώτη φύση: τόσο ἡ τελευταία πράξις τοῦ *Φίγκαρο*, πού διαδραματίζεται στὸ ὑπαιθρο, ὅσο καὶ ὁ *Ελεῦθερος σκοπευτὴς* τὴ στιγμὴ πού ἡ Ἀγαθὴ στὸν ἐξώστη συνειδητοποιεῖ τὴν ἑναστρὴ νύχτα. Δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ παραβλέψει πόσο αὐτὴ ἡ ἀνακούφιση ἐξαρτάται ἀπὸ τὸ διαμεσολαβημένο, τὸν κόσμον τῶν συμβάσεων. Κατὰ τὴ διάρκεια μακρῶν περιόδων αὐτὴ ἡ αἴσθησις τοῦ ὡραίου στὴ φύση ἐντεινόταν μὲ τὸν πόνο πού προκαλοῦσε στὸ ἐξαρτῶμενο ἀπὸ τὸν εαυτὸ του άτομο ὁ σκηνοθετημένος καὶ μεθοδευμένος κόσμος· φέρει τὰ ἴχνη τοῦ Weltschmerz.²²¹¹ Ἀκόμη καὶ ὁ Kant περιφρονούσε ὡς ἓνα βαθμὸ τὴ φτιαγμένη ἀπὸ ἀνθρώπους τέχνη, πού συμβατικά

στέκεται απέναντι από τη φύση. «Αυτή ή προτίμηση τής ομορφιάς τής φύσης από την ομορφιά τής τέχνης, ακόμη και αν ή δεύτερη ξεπερνούσε από τη σκοπιά τής μορφής την πρώτη, όταν παραταύτα δείχνει κανείς άμεσο ενδιαφέρον για την πρώτη, συμφωνεί με τον καθарό και έμβριθή τρόπο σκέψης όλων των ανθρώπων που καλλιέργησαν τό ήθικό τους συναίσθημα».²³ Μέσα από αυτά άκούμε τον Rousseau, όπως και από τό ακόλουθο χωρίο: "Αν ένας άντρας, πού έχει άρκετό γούστο για νά κρίνει προϊόντα τής τέχνης μέ την πύο μεγάλη ορθότητα και λεπτότητα, μέ ευχαρίστηση αφήνει τό δωμάτιο όπου βρίσκονται τέτοια όμορφα προϊόντα, πού συντηρούν τή ματαιοδοξία και τό πολύ τίς χαρές των συναναστρεφόμενων, και στρέφεται προς τό ώραίο στή φύση για νά βρει εδώ τρόπον τινά ηδονή για τό πνεύμα του μέσα από συλλογισμούς τούς όποιους ποτέ δέν μπορεί νά αναπτύξει πλήρως: θά τρέφουμε σεβασμό γι' αυτή την επιλογή του και θά προϋποθέτουμε στό πρόσωπό του μιά ώραία ψυχή, κάτι πού δέν μπορεί νά διεκδικήσει για τον έαυτό του κανένας γνώστης τής τέχνης και εραστής της στό όνομα τού ενδιαφέροντος πού δείχνει για τά άντικείμενά του».²⁴ Η χειρονομία τής «εξόδου» για άνάσα είναι ένα κοινό σημείο αυτών των προτάσεων τής θεωρίας τού Kant και των έργων τέχνης τής εποχής του. Ο Kant απέδιδε τό υπέροχο, και κατά συνέπεια άσφαλώς κάθε ώραίο πού ξεπερνούσε τό απλώς μορφολογικό παιγνίδι, στή φύση. Ο Hegel και ή εποχή του, από την άλλη μεριά, έφθασαν σέ μιά έννοια τής τέχνης πού δέν «συντηρεί τή ματαιοδοξία και τίς χαρές των συναναστρεφόμενων», κάτι πού τό παιδί τού δέκατου όγδοου αιώνα θεωρούσε αυτονόητο. "Έτσι όμως έχασαν την ευκαιρία για εκείνη την εμπειρία πού στόν Kant έκφράζεται ακόμη χωρίς αναστολές στό επαναστατικό πνεύμα τής αστικής τάξης, τό όποιο θεωρεί τό φτιαγμένο όχι άλάθητο και, επειδή δέν τού έχει γίνει πράγματι δεύτερη φύση, διαφυλάσσει την εικόνα μιας πρώτης φύσης.

Οί εσωτερικές αλλαγές πού γνώρισε στην πορεία τής Ιστορίας ή έννοια τού ώραίου στή φύση φαίνονται μέ εξαιρετικά πειστικό τρόπο στό γεγονός ότi μόλις τον περασμένο αιώνα ενσωματώθηκε σέ αυτό μιά περιοχή πού, ως τεχνούργημα, πρέπει νά θεωρηθεί κατά βάση αντίθετη προς τό Ιδιο: είναι τό πολιτιστικά άναμορφωμένο τοπίο (Kulturlandschaft). Ιστορικά μορφώματα, συχνά σέ σχέση

μέ τό γεωγραφικό τους περιβάλλον, με τό όποιο έχουν καί όμοιότητες λόγω του συγγενικού πέτρινου υλικού, θεωρούνται ωραία. Τέτοια μορφώματα δέν όέπονται όπως τά έργα τέχνης από έναν κεντρικό μορφολογικό νόμο, αφού μόνο σπάνια είναι σχεδιασμένα, αν καί ή διάταξή τους γύρω από έναν πυρήνα, μιά εκκλησία ή μιά πλατεία-άγορά, σέ τελική άνάλυση ισοδύναμε! μέ ένα είδος μορφολογικού νόμου- μέ άνάλογο τρόπο οί οικονομικές-ύλικές συνθήκες άναδεικνύουν κάποτε ιδιαίτερες καλλιτεχνικές μορφές. Τά ιστορικά μορφώματα δέν έχουν ασφαλώς τόν χαρακτήρα τού άνέπαφου, μέ τόν όποιο ή κοινή άντίληψη συνδέει τό ώραϊο στή φύση. Στά πολιτιστικά άναμορφωμένα τοπία έχει άποτυπωθε! ή ιστορία ως έκφρασή τους, ή ιστορική συνέχεια ως μορφή, καί τά ενοποιεί δυναμικά, όπως κατά τά άλλα συμβαίνει συνήθως μέ τά έργα τέχνης. Ή ανακάλυψη αύτού τού αισθητικού στρώματος καί ή οίκειοποίησή του από τό συλλογικό αισθητήριο άνάγεται στόν ρομαντισμό, ίσως κατ' άρχάς στή λατρεία των ερειπίων. Μέ τήν παρακμή τού ρομαντισμού ξέπεσε ή μεσοβασιλεία «πολιτιστικά άναμορφωμένο τοπίο» σέ φορέα διαφημιστικών μηνυμάτων γιά ημερίδες έκκλησιαστικού οργάνου καί κινήσεις τύπου «νέες ρίζες». Ή κυρίαρχη πολεοδομία απορροφά ως ιδεολογικό συμπλήρωμα ό,τι προσαρμόζεται πρόθυμα στόν χαρακτήρα τής πόλης καί έντούτοις δέν φέρει έκδηλα τά στίγματα τής κοινωνίας τής αγοράς. "Αν όμως γιαντό ή χαρά πού προσφέρει κάθε παλαιό τοιχίο, κάθε σύμπλεγμα μεσαιωνικών κτιρίων, είναι άνάμεικτη μέ τύψεις συνείδησης, παραυτά είναι ανθεκτικότερη από τή σωστή άντίληψη πού τήν ενοχοποιεί. Οσο ή σακατεμένη από τόν ώφελιμισμό πρόοδος άσκει βία στήν επιφάνεια τής γής, παρ' όλες τίς άποδείξεις τού εναντίου δέν μπορεί νά άκυρωθε! έντελώς ή εντύπωση ότί όσα βρίσκονται εντεύθεν τής κυρίαρχης τάσης, καί ιστορικά πρίν από αυτή, είναι μέ τήν όπισθοδρομικότητά τους καλύτερα καί πιό άνθρώπινα. Ό έξορθολογισμός δέν είναι άκόμη ορθολογικός, ή οίκουμενικότητα τής διαμεσολάβησης δέν έχει μετατραπει σέ ζωντανή ζωή- αυτό προσδίδει στά Ιχνη τής παλαιός καί όσοδήποτε προβληματικής καί ξεπερασμένης άμεσότητας ένα στοιχείο διορθωτικού δικαίου. Ή λαχτάρα πού αυτά τά ίχνη σβήνουν, εξαπατούν καί μέ τήν ψευδή εκπλήρωση μεταλλάσσουν σέ κάτι επίσης κακό βρίσκει έντούτοις τή νομιμοποίησή της ένόψει τής στέρησης πού επιβάλλει διαρκώς ή

κατεστημένη τάξη πραγμάτων. Ἀλλά τή βαθύτερη δύναμη ἀντίστασης τό πολιτιστικά αναμορφωμένο τοπίο τήν ἀντλεῖ ἴσως ἀπό τό γεγονός ὅτι ἡ ἐκφραση τῆς ἱστορίας πάνω του, αὐτή πού συγκινεῖ αἰσθητικά, εἶναι ζυμωμένη μέ πραγματικό πόνο τοῦ παρελθόντος. Ἡ μορφή τοῦ περιορισμένου χαρίζει εὐτυχία, ἐπειδή δέν ἐπιτρέπεται νά λησμονηθεῖ ἡ βία τοῦ περιορίζοντος· οἱ εἰκόνες του εἶναι ἓνα μέμνησο. Εμψυχωμένο παραπονιέται μέσα ἀπό τό πολιτιστικά ἀναμορφωμένο τοπίο, τό ὅποιο μοιάζει ἤδη μέ ερεῖπιο καί ἐκεῖ οπού τά σπίτια εἶναι ἀκόμη ὀρθια, αὐτό πού ἀπό τότε σωπαίνει, ἓνα βουβό παράπονο. Ἀν σήμερα ἡ αἰσθητική σχέση πρὸς ὅποιο-δήποτε παρελθόν εἶναι δηλητηριασμένη ἀπὸ τήν ἀντιδραστική τάση μέ την ὅποια αὐτή ἡ σχέση συμμαχεῖ, μιά σημειακή αἰσθητική συνείδηση πού σαρώνει σάν ἀπόρριμμα τή διάσταση του παρελθόντος δέν ἔχει καμμιά ἀξία πιά. Χωρίς Ἱστορική μνήμη δέν θά ὑπῆρχε καμμιά ομορφιά. Μιά ἀπελευθερωμένη, προπάντων ἀπαλλαγμένη ἀπὸ ὅλους τοὺς ἐθνικισμούς ἀνθρωπότητα θά μπορούσε νά κληρονομήσει χωρίς ἔνοχή καί τό πολιτιστικά ἀναμορφωμένο τοπίο. Ὅτι ἀπὸ τή φύση ἐμφανίζεται ἀπομακρυσμένο καί μὴ δαμασμένο ἀπὸ τήν Ἱστορία ἀνήκει ἐπικριτικά σέ μιά ἱστορική φάση στήν ὅποια τό κοινωνικό πλέγμα εἶναι τόσο πυκνό, πού οἱ ζωντανοὶ φοβούνται πὼς θά πεθάνουν ἀπὸ ἀσφυξία. Σέ καιροὺς πού ἡ φύση ὀρθωνόταν πανίσχυρη ἀπέναντι στοὺς ἀνθρώπους δέν ὑπῆρχαν περιθώρια γιὰ τό ὠραίο στή φύση· τὰ ἀγροτικά ἐπαγγέλματα, γιὰ τὰ ὁποῖα ἡ ἐμφανιζόμενη φύση εἶναι ἄμεσο ἀντικείμενο δράσης, δέν δείχνουν, ὅπως εἶναι γνωστό, ἰδιαίτερη κατανόηση γιὰ τό τοπίο. Τό δῆθεν ἀντιστορικό ὠραῖο στή φύση ἔχει ἓναν ἱστορικό πυρήνα· αὐτό τό νομιμοποιεῖ, ὅπως σχετικοποιεῖ καί τήν ἐννοία του. "Ὅπου ἡ φύση δέν ἦταν πραγματικά υποταγμένη, ἡ εἰκόνα τῆς ἀνυποταξίας της τρόμαζε τοὺς ἀνθρώπους. Αὐτό ἐξηγεῖ τήν ξενίζουσα πιά προτίμηση των συμμετρικῶν διατάξεων στή φύση. Ἡ στοχαστική ἐμπειρία^{24α} τῆς φύσης ευχαριστιόταν με 'το' ἀκανόνιστο, τό μὴ σχηματοποιημένο, συμπαθώντας τό πνεῦμα τοῦ νομιναλισμοῦ. Εὐκόλα ὅμως ἡ πρόοδος τοῦ πολιτισμοῦ ἀποκρύπτει ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους πόσο ἀπροστάτευτοι ἐξακολουθοῦν νά εἶναι. Ἡ εὐτυχία πού προσφέρει ἡ φύση συνδεόταν στενά μέ τήν ἀντίληψη τοῦ υποκείμενου ὡς ὄντος δι' εαυτὸ καί δυνητικά μὴ πεπερασμένου* ἔτσι αὐτοπροβάλλεται πάνω στή φύση καί ὡς ἀποσπασμένο

αισθάνεται κοντά της· ή αδυναμία του στην άπολιθωμένη σέ δεύτερη φύση κοινωνία είναι τό κίνητρο τής φυγής πρὸς τὴν ὑποτιθέμενη πρώτη. Στον Kant ὁ φόβος τῆς φύσης ὡς ανώτερης βίας εἶχε ἀρχίσει νά γίνεται ἀναχρονιστικός λόγω τῆς συνείδησης τῆς ελευθερίας τοῦ ὑποκειμένου, ἡ οποία ὑποχωροῦσε μπροστά στὸν φόβο πού τοῦ προκαλοῦσε ἡ διαιωνιζόμενη ἀνελευθερία. Αὐτά τὰ δύο συμφύρονται στὴν ἐμπειρία τοῦ ωραίου στὴ φύση. Ὅσο λιγότερο μπορεῖ αὐτὴ ἡ ἐμπειρία νά ἐκδηλωθεῖ ἀνέφελα, τόσο πῶ πολὺ ἡ τέχνη γίνεται προϋπόθεσή της. Ὁ στίχος τοῦ Verlaine «la mer est plus belle que les cathédrales» [ἡ θάλασσα εἶναι πῶ ὁμορφὴ ἀπὸ τοὺς καθεδρικοὺς ναοὺς] εἶναι μιά εἴδηση ἀπὸ μιά φάση ἀκμῆς τοῦ πολιτισμοῦ καὶ -ὅπως κάθε φορὰ πού ἡ φύση συσχετίζεται διασαφηνιστικά μέ κάτι πού φτιάχθηκε ἀπὸ ἀνθρώπους, τό ὅποιο δέν παρὰδέχεται τὴν ἐμπειρία τῆς φύσης- προκαλεῖ σωτήριο τρόπο.

Ἡ ἐμπειρία τοῦ ωραίου στὴ φύση δείχνει πόσο αὐτό συνδέεται μέ τό ωραῖο στὴν τέχνη. Σχετίζεται μέ τὴ φύση ὡς φαινόμενο, ποτὲ ὡς υλικὸ ἐργασίας καὶ ἀναπαραγωγῆς τῆς ζωῆς, πόσο μάλλον ὡς υπόστρωμα τῆς ἐπιστήμης. Ὅπως ἡ ἐμπειρία τῆς τέχνης, ἔτσι καὶ ἡ αισθητικὴ ἐμπειρία τῆς φύσης ἀφορὰ εἰκόνες. Τὴ φύση ὡς φανερόνη ομορφιά δέν τὴν ἀντιλαμβάνεται κανεὶς ὡς ἀντικείμενο δράσης. Ἡ ἀπόσυρση ἀπὸ τοὺς σκοποὺς τῆς αὐτοσυντήρησης, ἐμφαντικὴ στὴν τέχνη, πραγματοποιεῖται παρόμοια στὴν αισθητικὴ ἐμπειρία τῆς φύσης. Κατ' αὐτό ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα σέ αὐτὴ καὶ τὴν καλλιτεχνικὴ ἐμπειρία δέν εἶναι ἰδιαίτερα μεγάλη. Ἡ διαμεσολάβηση μπορεῖ νά διαπιστωθεῖ στὴ σχέση τῆς τέχνης μέ τὴ φύση ὅπως καὶ στὴν ἀντίστροφη. Ἡ τέχνη δέν εἶναι φύση, ὅπως θὰ ἐπιθυμοῦσε νά μάς κάνει νά πιστέψουμε ὁ ἰδεαλισμός, ἀλλὰ θέλει νά εκπληρώσει τὴν υπόσχεση, ἀνακαλώντας τὴν στὸν ἑαυτὸ της. Ὡς πρὸς αὐτό ἀληθεύει τό θεώρημα τοῦ Hegel ὅτι ἐκεῖνο πού ἐνέπνευσε τὴν τέχνη εἶναι κάτι ἀρνητικό, ἡ ἐνδεῖα τοῦ ωραίου στὴ φύση· στὴν πραγματικότητα τό γεγονός ὅτι ἡ φύση, ὅσο ὀρίζεται ἀπλῶς βάσει τῆς ἀντίθεσής της πρὸς τὴν κοινωνία, δέν εἶναι ὄντως ἐκεῖνο ὡς τό ὅποιο ἐμφανίζεται. Αὐτό πού μάταια ἐπιθυμεῖ ἡ φύση τό πραγματοποιοῦν τὰ ἔργα τέχνης: ἀνοίγουν τὰ μάτια. Ἡ ἴδια ἡ φανερόνη φύση, ὅταν δέν χρησιμεύει ὡς ἀντικείμενο δράσης, προσφέρει τὴν ἐκφραση βαρυθυμίας ἢ γαλήνης, ἡ ὅ,τι κάθε φορὰ ἐκφράζει. Ἡ τέχνη ἀντιπροσωπεύει τὴ φύση μέ τὴν κατάργησή της

στην εικόνα (in effigie).^{24*1} Κάθε νατουραλιστική τέχνη είναι μόνο παραπλανητικά κοντά στη φύση, αφού, όπως και ή βιομηχανία, την αποβάλλει μετατρέποντάς της σε πρώτη ύλη. Η αντίσταση του υποκειμένου κατά της εμπειρικής πραγματικότητας στο αυτόνομο έργο στρέφεται και κατά της άμεσα εμφανιζόμενης φύσης, διότι ο,τι φανερώνεται από αυτή συμπίπτει με την εμπειρική πραγματικότητα τόσο λίγο όσο και -σύμφωνα με τη μεγαλοπρεπώς άντκρατική σύλληψη του Kant- τά πράγματα καθ' έαυτά^{24γ} με τόν κόσμο των «φαινομένων», τά κατηγοριακά συγκροτούμενα αντικείμενα. Η ιστορική πρόοδος άρχισε νά κατατρώει τό ωραίο στή φύση καθώς αυτό πήγασε από εκείνο τό κίνημα σέ πρώιμες άστικές εποχές· κάτι από αυτό πρέπει νά προεξοφλούσε μέ παραμορφωμένο τρόπο ή περιφρόνηση του Hegel γιά τό ωραίο στή φύση. Η ορθολογικότητα στήν αισθητική, ή ένύπαρκτη κυριαρχία πάνω στά υλικά, τά όποια οργανώνονται σέ ενιαίο μόρφωμα, καταλήγει σέ κάτι παρόμοιο μέ τό στοιχείο της φύσης στήν αισθητική συμπεριφορά. Οίονει ορθολογικές τάσεις της τέχνης, όπως ή κριτική παραίτηση από κοινούς τόπους, ή πλήρης διαμόρφωση της εσωτερικής δομής των έπιμέρους μορφωμάτων ως την τελευταία λεπτομέρεια, προϊόντα της υποκειμενοποίησης, εξομοιώνουν τά μορφώματα καθ' έαυτά, όχι μέσω απομίμησης, πρός κάτι φυσικό πού τό κρύβει τό παντοδύναμο υποκείμενο· «ή πηγή είναι ό στόχος»: άν αυτό ισχύει κάπου, τότε μάλλον στήν τέχνη. Τό γεγονός ότ ή εμπειρία του ωραίου στή φύση, τουλάχιστον σύμφωνα μέ την υποκειμενική της συνείδηση, παραμένει εντεύθεν της ύποταγής της φύσης, σάν νά ήταν πιό κοντά στήν πηγή, φανερώνει τόσο τή δύναμη όσο και την αδυναμία της. Τή δύναμή της, επειδή θυμίζει τή χωρίς κυριαρχία κατάσταση, πού ίσως δέν υπήρξε ποτέ- την αδυναμία της, επειδή έτσι άκριβώς διαλύεται σέ εκείνη την άμορφη κατάσταση από την οποία άναδύθηκε τό δημιουργικό πνεύμα και μπόρεσε νά συλλάβει εκείνη την Ιδέα της ελευθερίας πού θά μπορούσε νά πραγματοποιηθεί σέ μία κοινωνία χωρίς κυριαρχία. Η ανάμνηση^{24*} της ελευθερίας μέσα στο ωραίο στή φύση είναι παραπλανητική, διότι προσδοκά την ελευθερία στήν παλαιότερη άνελευθερία. Τό ωραίο στή φύση είναι ό μύθος πού μεταφέρθηκε στή φαντασία και έτσι ίσως ξεπληρώθηκε. Ωραίο θεωρούν όλοι τό τραγούδι των πουλιών· δέν υπάρχει κανένας αισθανόμενος, μέ υπολείμματα εύρωπαϊκής παράδοσης,

πού δέν θά ιόν συγκινοῦσε ὁ ἦχος ἑνός κοτσυφιοῦ μετά τή βροχή. Καί ὁμως στό τραγούδι των πουλιῶν ελλοχεύει τό τρομερό, ἐπειδή δέν εἶναι τραγούδι, ἀλλά υπακούει στόν μαγικό δεσμό πού τά περιζώνει. Ὁ τρόμος φανερώνεται ἀκόμη στις ἀπειλές τῆς αποδημίας τῶν πουλιῶν, στήν ὅποια μπορεῖ κανεῖς νά διαβλέψει τήν παλαιά μαντεία, πού τίς ἐρμηνεύει πάντοτε ὡς επικείμενη συμφορά. Ἡ πολυσημία τοῦ ὠραίου στή φύση οφείλεται, ὡς πρὸς τό περιεχόμενό του, στή γένεση τῶν μύθων. Γιαυτό τό δημιουργικό πνεῦμα, ὅταν ἔχει ἀφυπνισθεῖ, δέν ικανοποιεῖται πιά μέ τό ὠραίο στή φύση. Ὅσο πιο πεζή γινόταν ἡ τέχνη, τόσο πιο ἀποφασιστικά ξέφευγε ἀπό τόν μύθο καί κατά συνέπεια ἀπό τά μαγικά δεσμά τῆς φύσης, τά ὅποια ὁμως εξακολουθοῦν νά υπάρχουν στήν υποκειμενική υποταγή της. Μόνον ἐκεῖνο πού θά γλύτωνε ξεφεύγοντας ἀπό τή φύση ὡς μοῖρα θά βοηθοῦσε στήν ἐπανόρθωσή της. "Ὅσο πληρέστερα ἀναπτύσσεται καί διαμορφώνεται ἡ τέχνη ὡς ἀντικείμενο τοῦ υποκειμένου καί ἀπαλλάσσεται ἀπό τίς ἀπλές προθέσεις του, τόσο πιο ἐναρθρα μιλάει σύμφωνα μέ τό μοντέλο μιας μή ἐννοιολογικής, μή παγιωμένης σημασιοδοτικής γλώσσας· θά ἦταν ἡ ἴδια μέ τήν ἀναφερόμενη μέσα σ' ἐκεῖνο πού ἡ ἐποχή της στοχαστικής ποίησής^{24e} με μια φθαρμένη καί ὠραία μεταφορική ἐκφραση ἀποκαλοῦσε τό βιβλίο τῆς φύσης. Στήν πορεία τῆς ὀρθολογικότητας, καί μέσα ἀπό αὐτή, ἡ ἀνθρωπότητα ἀντιλαμβάνεται στήν τέχνη αὐτό πού ἡ ὀρθολογικότητα ξεχνά καί πού ὁ δεῦτερος στοχασμός της θυμίζει. Σημεῖο φυγῆς αὐτῆς τῆς ἐξέλιξης, ἀν καί μόνο μιας ὀψης τῆς νεώτερης τέχνης, εἶναι ἡ γνώση ὅτι ἡ φύση, ὡς κάτι ὠραίο, δέν μπορεῖ νά ἀπεικονισθεῖ, διότι τό ἴδιο τό ὠραίο στή φύση, ὡς φαινόμενο, εἶναι εἰκόνα. Ἡ ἀπεικόνισή του ἔχει ἕνα ταυτολογικό στοιχεῖο, μέσω τοῦ οποίου, καθιός τό φανερωνόμενο ὠραίο στή φύση ἀντικειμενοποιεῖται, ταυτόχρονα καταργεῖται. Μιά ἀντίδραση πού δέν χαρακτηρίζει μόνο τούς μυημένους, αὐτή πού αἰσθάνεται ὡς κιτς τόν ζωγραφισμένο στό χρώμα τῆς πασχαλιάς χερσότοπο καί ἀκόμη περισσότερο τό ζωγραφισμένο Μάττερχορν^Γ ^ προχωρεῖ πολύ πιο πέρα ἀπό τέτοια ἐκτεθειμένα θέματα: αὐτό πού διαισθάνεται εἶναι ἡ ἀπόλυτη μή ἀπεικονισμότητα τοῦ ὠραίου στή φύση. Ἡ προκαλούμενη δυσφορία ἐνεργοποιεῖται στίς ἀκράτες περιπτώσεις, ὥστε ἡ καλόγουστη ζιωνη τῆς ἀπομίμησης τῆς φύσης νά παρακάνει ἀκόμη πιο ἀνενόχλητη. Τό πράσινο δάσος Γερμανῶν μπρεσσιονιατῶν

δέν έχει μεγαλύτερη αξία από την Königssee των ζωγράφων για ξενοδοχεία, και οι Γάλλοι ιμπρεσιονιστές ένοιωθαν με βεβαιότητα γιατί επέλεξαν τόσο σπάνια ως θέματά τους καθαρά φυσικά μοτίβα, γιατί, όταν δέν στρέφονταν προς κάτι τόσο τεχνητό όπως οι μπαλαρίνες ή η πεθαμένη φύση του Sisley, ανακάτευαν τα τοπία τους με εμβλήματα του πολιτισμού, πού συνέβαλλαν στην κατασκευαστική άποσκελέτωση τής μορφής, όπως στον Pissarro. Είναι δύσκολο νά έκτιμηθεί κατά πόσο τό έντεινόμενο ταμπού άπεικόνισης τής φύσης θά παραβιάσει καί τήν εικόνα της. Η διαπίστωση του Proust ότι μέ τόν Renoir άλλαξε ή αισθητήρια αντίληψη τής ίδιας τής φύσης δέν προσφέρει μόνον εκείνη τήν παρηγοριά πού ό συγγραφέας άντλησε από τόν ιμπρεσιονισμό, αλλά έμπεριέχει καί τρόπο: ότι ή έκπραγμάτιση των σχέσεων μεταξύ των ανθρώπων μεταδίδεται σέ κάθε εμπειρία καί κυριολεκτικά άπολυτοποιείται. Τό πιό όμορφο πρόσωπο κοριτσιού γίνεται άσχημο λόγω τής χτυπητής ομοιότητας μέ τή στάρ του κινηματογράφου, στά μέτρα τής οποίας τελικά προκατασκευάσθηκε όντως τό πορτραίτο: άκόμη καί όπου ή εμπειρία ενός φυσικού πράγματος εμφανίζεται σάν άκέραια ιδιαιτερότητα, προστατευμένη τρόπον τινά έναντι διοικητικών παρεμβάσεων, έχει τήν τάση νά είναι απαιτηλή. Τό ώραίο στή φύση, στήν εποχή του εντελώς διαμεσολαβημένου χαρακτήρα του, μετατρέπεται σέ παραμορφωτική μάσκα του- από εύλάβεια, μεταξύ άλλων, παραιτείται κανείς από τή θεώρησή του ενόσω τό ώραίο στή φύση φέρει πάνω του τά άποτυπώματα του εμπορεύματος. Η ζωγραφική τής φύσης ήταν καί στό παρελθόν αυθεντική μόνον ως νεκρή φύση: όπου κατάφερνε νά διαβάξει τή φύση ως κρυπτογράφημα ενός Ιστορικού στοιχείου, άν όχι του εύθραυστου χαρακτήρα κάθε ιστορικού στοιχείου. Η απαγόρευση των εικόνων στήν Παλαιό Διαθήκη έχει καί μία αισθητική πλευρά εκτός από τή θεολογική. Η απαγόρευση νά φτιάχνει κανείς εικόνες, δηλαδή νά άπεικονίζει κάτι, λέει ταυτόχρονα ότι καμιά τέτοια εικόνα δέν είναι δυνατή. Αυτό πού φανερώνεται στή φύση, μέ τόν διπλασιασμό του στήν τέχνη χάνει εκείνο τό είναι καθ' έαυτό πού χορταίνει τήν εμπειρία τής φύσης. Πιστή στή φανερωνόμενη φύση είναι ή τέχνη μόνον όπου ζωντανεύει μπροστά μας τό τοπίο εκφράζοντας τήν ίδια τήν άρνητικότητα· τό ποίημα του Borchardt «Στίχοι γραμμένοι κατά τή θεώρηση τοπιογραφικών σχεδίων»²⁵ τό λέει μέ άπαράμιλ-

λο και σοκαριστικό τρόπο. Όπου ή ζωγραφική φαίνεται επιτυχώς συμφιλωμένη με τη φύση, όπως στον Corot, ή συμφιλίωση παρουσιάζει την ένδειξη τού στιγμιαίου: ή διαιωνιζόμενη ευωδιά είναι κάτι παράδοξο.

Τό ώραϊο κατευθείαν στη φανερωνόμενη φύση έχει εκτεθεί λόγω τής ρουσσωικής «επιστροφής στη φύση». Πόσο εσφαλμένη είναι ή χυδαία αντίθεση μεταξύ τεχνικής και φύσης γίνεται προφανές αν προσέξει κανείς ότι ειδικά ή μη ημερωμένη από την ανθρώπινη περιποίηση φύση, εκείνη πού δέν τή χάιδεψε χέρι ανθρώπου, όπως οί λιθώνες των παγετώνων και οί σωροί κροκαλών στίς "Αλπεις, μοιάζει με σωρούς βιομηχανικών απορριμμάτων, από τούς οποίους δραπετεύουν οί άνθρωποι με τήν κοινωνικά αναγνωρισμένη αισθητική ανάγκη γιά φύση. Κάποτε θά φανεί πόσο μοιάζει με τή βιομηχανία τό άνόργανο διάστημα. Ή ειδυλλιακή άκόμη έννοια τής φύσης θά παρέμενε και στήν πλανητική της επέκταση, στό αποτύπωμα ολοκληρωτικής τεχνικής, ό επαρχιωτισμός μιας πολύ μικρής νησίδας. Ή τεχνική, πού σύμφωνα με ένα σχήμα δανεισμένο σέ τελική άνάλυση από τήν άστική σεξουαλική ήθική υποτίθεται ότι άτίμασε τή φύση, υπό διαφορετικές παραγωγικές σχέσεις θά ήταν εξίσου ικανή νά τής συμπαρασταθεί και σέ αυτή τή φτωχή γή νά τή βοηθήσει νά φθάσει εκεί όπου ίσως θά ήθελε. Ή συνείδηση μπορεί νά σταθεί στό ύψος τής εμπειρίας τής φύσης μόνον όταν περιλαμβάνει μέσα της και τίς ουλές τής φύσης, όπως ή ίμπρεσιονιστική ζωγραφική. "Ετσι ή πάγια έννοια τού ώραίου στή φύση τίθεται σέ κίνηση. Διευρύνεται προσλαμβάνοντας και αυτό πού δέν είναι πιά φύση. Αλλιώς ή φύση υποβιβάζεται σέ απιατηλό φάντασμα. Ή σχέση τής φανερωνόμενης φύσης πρός τό νεκρό πράγμα είναι προσιτή στήν αισθητική εμπειρία, άφού σέ κάθε εμπειρία τής φύσης ενυπάρχει κατά βάθος ολοκληρη ή κοινωνία. Αύτή δέν παρέχει μόνο τά άντιληπτικά σχήματα, αλλά, μέσω τής αντίθεσης και τής ομοιότητας, ορίζει εκ τών προτέρων τί σημαίνει κάθε φορά φύση. Ή εμπειρία τής φύσης συγκροτείται επίσης από τή δύναμη τής καθορισμένης άρνησης. Μέ τήν επέκταση τής τεχνικής, στήν πραγματικότητα πío πολύ με τήν ολοκληρωτική επικράτηση τής ανταλλακτικής άρχής, τό ώραϊο στή φύση εντάσσεται όλο και περισσότερο σέ αύτή, ως κάτι πού άποτελεί χτυπητή αντίθεση, και έκπραγματίζεται από εκείνη

την αρχή στην οποία έναντιώνεται. Η έννοια του ωραίου στη φύση, πού άλλοτε στρεφόταν κατά της όπισθοδρομικότητας και των κήπων με ήμερα έλατα της άπολυταρχίας, έχασε τη δύναμή του, επειδή από την εποχή της άστικής χειραφέτησης, στόν αστερισμό των δήθεν φυσικών δικαιωμάτων του ανθρώπου, ό κόσμος της εμπειρίας έκπραγματίσθηκε περισσότερο και όχι λιγότερο σε σύγκριση με τόν δέκατο όγδοο αιώνα. Η άμεση εμπειρία της φύσης, πού έχασε την κριτική αιχμή της και υπάγεται στην ανταλλακτική σχέση -τό δείχνει ή έκφραση τουριστική βιομηχανία-, έγινε ούδέτερη, μή δεσμευτική και άπολογητική: ή φύση έγινε προστατευμένη ζώνη, εθνικό πάρκο, και άλλοθι. Ίδεολογία είναι τό ωραίο στη φύση ως υποκλοπή της αμεσότητας από τό διαμεσολαβημένο. Ακόμη και ή άρμόζουσα εμπειρία του ωραίου στη φύση υποτάσσεται στη συμπληρωματική ιδεολογία του ασυνειδήτου. Όταν σύμφωνα μέ τά άστικά έθιμα ή υποτιθέμενη φυσιολατρία άναγνωρίζεται ως προσόν ενός ανθρώπου -συνήθως προσφέρει μιá ήθικη-ναρκισσιστική ικανοποίηση: πόσο καλός πρέπει νά είναι κανείς για νά μπορεί νά χαίρεται και νά νοιώθει εύγνωμοσύνη-, τίποτε δέν τόν κρατάει πιά από τόν Ισχυρισμό ότι αγαπάει καθετί ωραίο, όπως διαβεβαιώνουν οι άγγελίες άναζήτησης συντρόφων, πού μαρτυρούν την πενιχρότητα της συρρικνωμένης εμπειρίας. Αύτή παραμορφώνει τόν πυρήνα της εμπειρίας της φύσης, από την όποια είναι ζήτημα άν άπομένει κάτι στόν οργανωμένο τουρισμό. Η δυνατότητα νά νοιώσει κανείς τη φύση, προπάντων την ησυχία της, έγινε σπάνιο προνόμιο και ως τέτοιο είναι εμπορικά άξιοποιήσιμο. Μέ αυτά όμως τό ωραίο στη φύση δέν είναι απλώς καταδικασμένο. Η άπροθυμία νά μιλήσει κανείς γι' αυτό είναι μεγαλύτερη εκεί όπου έπιζει ή αγάπη για τό Ιδιο. Η έκφραση «τί ωραία!» προκειμένου για ένα τοπίο προσβάλλει τη βουβή γλώσσα του και μειώνει την ομορφιά του· ή φανερωνόμενη φύση θέλει τη σιωπή, ενώ εκείνος πού είναι ικανός για την εμπειρία της νοιώθει την ανάγκη νά πει τόν λόγο πού για μερικές στιγμές θά τόν ελευθερώσει από τη μοναδολογική φυλακή του. Η εικόνα της φύσης έπιζει, επειδή ή πλήρης άρνησή της στό τεχνούργημα, πού σώζει αύτή την εικόνα, κατ' ανάγκη δέν έχει μάτια για νά δει εκείνο πού θά ήταν πέρα από την άστική κοινωνία, την εργασία και τά έμπορεύματά της. Τό ωραίο στη φύση παραμένει άλληγορία αυτού του

επέκεινα παρά τή διαμεσολάβησή του από την κοινωνία. "Αν όμως αντί] ή αλληγορία ύπαισασθεῖ ὡς ή επίτευγμένη συμφιλίωση, θά ὑποβιβασθεῖ σέ βοηθητικό μέσον γιά νά συγκαλυφθεῖ καί νά δικαιολογηθεῖ ή μη συμφιλιωμένη κατάσταση πραγμάτων, μέ τό επιχείρημα ὅτι σέ αὐτή εἶναι πάντως δυνατή μιὰ τέτοια ομορφιά.

Εκεῖνο τό «"Ω τί ὠραῖα!», πού σύμφωνα μέ ἕναν στίχο τού Hebbel διαταράσσει «τή γιορτή τῆς φύσης»,²⁶ ἀρμόζει στήν έντητα-μένη συγκέντρωση μπροστά σέ ἔργα τέχνης, ὄχι στή φύση. Πιό πολλά γνωρίζει γιά τήν ομορφιά τῆς ή μή συνειδητῆ αισθητήρια αντίληψη. Στή συνέχειά τῆς ἀνοίγει κάποτε, μερικές φορές ξαφνικά. Ὅσο πιό έντονα παρατηρεῖ κανεῖς τή φύση, τόσο λιγότερο αντιλαμβάνεται πράγματι τήν ομορφιά τῆς, ἀν δέν τού μεταδόθηκε ἤδη ἀθελά του. Μάταιη εἶναι συνήθως ή σκόπιμη επίσκεψη περιήφημων σημείων μέ πανοραμική θέα, των διασημοτήτων τῆς φυσικῆς ομορφιάς. Ἡ ευγλωττία τῆς φύσης ζημιώνεται ἀπό τήν ἀντικειμενοποίηση πού συνεπάγεται ή προσεκτική παρατήρηση, τελικά μάλιστα κάτι ἀπό αὐτό ισχύει καί ἀναφορικά μέ τά ἔργα τέχνης, πού μόνο στόν χρόνο ὡς διάρκεια²⁶⁰ μπορεῖ κανεῖς νά τά συλλάβει πλήρως· αὐτή ή αντίληψη τού χρόνου στόν Bergson προέρχεται ἀσφαλῶς ἀπό τήν περιοχή τῆς καλλιτεχνικῆς ἐμπειρίας. "Αν ὅμως μπορούμε νά δούμε τή φύση τρόπον τινά μόνο τυφλά, τότε ή μή συνειδητῆ αντίληψη καί ἀνάμνηση, εἶναι μέν αισθητικά ἀπαραίτητες, ἀλλά ταυτόχρονα συνιστοῦν ἀρχαῖκά υπολείμματα μή συμβιβαζόμενα μέ τήν αὐξανόμενη ὀρθολογική ωριμότητα τού ἀνθρώπου. Ἡ καθαρή ἀμεσότητα δέν εἶναι ἀρκετή γιά τήν αισθητική ἐμπειρία. Πλάι στό ἀκούσιο χρειάζεται καί τό ἐκούσιο, τή συγκέντρωση τῆς συνείδησης· ή ἀντίφαση δέν μπορεῖ νά ἀρθεῖ. Κάθε ομορφιά ἀποκαλύπτεται μέ μιὰ συνεπῆ πρόοδο μέσω τῆς ἀνάλυσης, ή ὅποια μέ τή σειρά τῆς τή μεταδίδει στό ἀκούσιο· ή ἴδια ὅμως θά ἦταν μάταιη ἀν δέν ἐνυπῆρχε σέ αὐτή κρυμμένο τό ἀκούσιο στοιχεῖο. Ἐνόψει τού ὠραίου ὁ ἀναλυτικός στοχασμός ἀποκαθιστά, μέσω τῆς ἀντίθεσής του, πάλι τόν χρόνο ὡς διάρκεια. Ἡ ἀνάλυση καταλήγει σέ μιὰ ομορφιά ὅπως θά ἔπρεπε νά ἐμφανίζεται στήν τέλεια καί ἀσυνείδητη ἀντίληψη πού ξεχνά τόν εαυτό τῆς καί τόν κόσμο. "Ἐτσι διαγράφει υποκειμενικά ἀκόμη μιὰ φορά τήν τροχιά πού ἀντικειμενικά διαγράφει μέσα του τό ἔργο τέχνης: ἀρμόζουσα αισθητική γνώση εἶναι ή αὐθόρμητη παρακολούθηση-κατανόηση των ἀντικειμενικῶν

διαδικασιών πού διαδραματίζονται δυνάμει των εντάσεών του στο έργο τέχνης. Γενετικά ή αισθητική συμπεριφορά απαιτεί την εξοικείωση με τό ωραίο στη φύση κατά την παιδική ηλικία και την εγκατάλειψη της ιδεολογικής του όψης αργότερα, προκειμένου νά τό σώσει μεταφέροντάς το στή σχέση μέ τά τεχνουργήματα.

Όταν όξύνθηκε ή αντίθεση μεταξύ της αμεσότητας και της συμβατικότητας και άνοιξε ό ορίζοντας της αισθητικής εμπειρίας σέ αυτό πού στόν Kant λέγεται τό «υπέροχο», άρχισαν νά θεωρούνται ωραία τά επιβλητικά μεγαλοπρεπή φυσικά φαινόμενα. Αύτή ή συμπεριφορά ήταν Ιστορικά εφήμερη. Έτσι τό μαχητικό πνεύμα τού Karl Kraus, ίσως σέ συμφωνία μέ τό μοντέρνο ύφος λόγου χάρη τού Peter Altenberg, δέν συμβιβάσθηκε μέ τή λατρεία τού μεγαλοπρεπούς τοπίου, καθώς φαίνεται ότi δέν γνώρισε τήν εύτυχία στά ψηλά βουνά, πού μάλλον μόνον οί άλπινιστές μπορούν νά νοιώσουν άπαραμείωτη, αλλά ό κριτικός τού πολιτισμού είχε κάθε λόγο νά τούς βλέπει μέ δυσπιστία. "Ένας τέτοιος σκεπτικισμός απέναντι στή μεγαλοπρεπή φύση είναι προφανές ότi προέρχεται από τό καλλιτεχνικό αισθητήριο, τό όποιο μέ τήν προϊούσα διαφοροποίηση άποκρούει τήν επικρατούσα στήν ιδεαλιστική φιλοσοφία ταύτιση μεγάλων συλλήψεων και κατηγοριών μέ τό πνευματικό περιεχόμενο τών έργων. Τό μπέρδεμα αύτών τών δύο έγινε στό μεταξύ δείκτης άμουςης συμπεριφοράς. Η άφηρημένη μεγαλοπρέπεια της φύσης, τήν οποία ό Kant θαύμαζε και μάλιστα συνέκρινε μέ τόν ήθικό νόμο, αποκαλύπτεται επίσης ως άντανάκλαση της αστικής μεγαλομανίας, πού συγκινείται από τά ρεκόρ, της ποσοτικοποίησης καθώς και της αστικής ηρωολατρίας. Έτσι διαφεύγει τό γεγονός ότi τό επιβλητικά μεγαλοπρεπές της φύσης δείχνει στόν παρατηρητή και μιά έντελώς διαφορετική όψη της, κάτι πού χαράσσει τά όρια της ανθρώπινης κυριαρχίας και θυμίζει τήν άδυναμία τών πανανθρώπων έργων. Έτσι πρέπει νά αισθανόταν ό Nietzsche στό Sils Maria, «δύο χιλιάδες μέτρα πάνω από τή θάλασσα, πόσο μάλλον πάνω από τούς άνθρώπους». Τέτοιες διακυμάνσεις στήν εμπειρία τού ωραίου στή φύση άπαγορεύουν κάθε a priori παραδοχές της θεωρίας τόσο απόλυτα όσο και ή τέχνη. "Όποιος θά ήθελε νά προσδιορίσει τό ωραίο στή φύση μέ σταθερές έννοιες, θά γελοιοποιόταν όπως ό Husserl όταν άναφέρει οτι στόν περίπατο οί αισθήσεις του προσλαμβάνουν τό δρόσε-

ρό πράσινο της χλόης. Όποιος μιλάει για τὸ ὥραϊο στη φύση κινδυνεύει νὰ φθάσει στὰ ὅρια τῆς παρα-ποίησης. Μόνον ὁ σχολαστικός παρατηρητὴς ἀποτολμᾷ νὰ διακρίνει στη φύση τὸ ὥραϊο ἀπὸ τὸ ἀσχημο, ἀλλὰ χωρὶς τέτοιες διακρίσεις ἡ ἐννοια τοῦ ὥραϊου στὴ φύση θὰ ἦταν κενὴ περιεχομένου. Κριτήρια γιὰ τὸ ὥραϊο στη φύση δὲν προσφέρουν οὔτε κατηγορίες ὅπως ἐκείνη τοῦ τυπικοῦ μεγέθους -μέ την ὅποια ἐρχεται σέ ἀντίθεση ἡ λεπτολογικὴ παρατήρηση τοῦ ὥραϊου στὴ φύση, πού εἶναι μάλλον ἡ πιὸ αυθεντική- οὔτε λόγου χάρη, ὅπως φανταζόταν ἡ παλαιότερη αισθητική, οἱ μαθηματικὲς σχέσεις συμμετρίας. Σύμφωνα μέ τόν Κανόνα γενικῶν ἐννοιῶν τὸ ὥραϊο στὴ φύση δὲν μπορεῖ νὰ καθορισθεῖ, ἐπειδὴ ἡ οὐσία τῆς Ἰδίας του τῆς ἐννοίας δὲν μπορεῖ νὰ συλληφθεῖ ἀπὸ τίς γενικὲς ἐννοιες. Ἡ οὐσιαστικὴ του ἀκαθοριστία φαίνεται ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι κάθε κομμάτι φύσης, ὅπως καὶ καθετὶ φτιαγμένο ἀπὸ ἄνθρωπους πού ἔχει παγιωθεῖ σέ φύση, μπορεῖ νὰ γίνεи ὥραϊο, νὰ λάμπει ἀπὸ τὸ ἐσωτερικὸ του. Μιά τέτοια ἐκφραση δὲν ἔχει καμμιά ἢ μόνο ἐλάχιστη σχέση μέ τυπικὲς ἀναλογίες. Ταυτόχρονα ὅμως κάθε μεμονωμένο ἀντικείμενο τῆς φύσης πού θεωρεῖται ὥραϊο ἐμφανίζεται σάν νὰ ἦταν τὸ μόνο ὥραϊο σέ ολόκληρὴ τὴ γῆ· αὐτὸ μεταβιβάζεται κληρονομικὰ σέ κάθε ἔργο τέχνης. Ἐνῶ δὲν μπορούμε νὰ κάνουμε στὴ φύση κατηγορηματικὲς διακρίσεις μεταξύ ὥραϊου καὶ μὴ ὥραϊου, ἡ συνείδηση τοῦ παρατηρητῆ πού συγκεντρώνει τὴν προσοχὴ καὶ τὴν ἀγάπη σέ κάτι ὥραϊο νοιώθει τὴν ἀνάγκη γιὰ μιὰ τέτοια διάκριση. Ὡς κριτήριον ποιοτικῆς διάκρισης γιὰ τὴν ομορφιά τῆς φύσης πρέπει νὰ θεωρηθεῖ τὸ πολὺ ὁ βαθμὸς στὸν ὅποιο μιλάει κάτι μὴ φτιαγμένο ἀπὸ ἄνθρωπους, ἡ ἐκφραση τῆς φύσης. Ὡραῖο εἶναι στὴ φύση ἐκεῖνο πού φαίνεται νὰ εἶναι κάτι περισσότερο ἀπὸ αὐτὸ πού ὄντως εἶναι ἐκεῖ ὅπου βρίσκεται. Χωρὶς προσληπτικότητα δὲν θὰ υπῆρχε καμμιά ἀντικειμενικὴ ἐκφραση τέτοιου εἶδους, ἀλλὰ αὐτὴ δὲν περιορίζεται στὸ υποκείμενο· τὸ ὥραϊο στὴ φύση υποδηλώνει τὴν προτεραιότητα τοῦ ἀντικειμένου στὴν υποκειμενικὴ ἐμπειρία. Τὸ ἀντιλαμβανόμεστε τόσο ὡς πειστικὰ δεσμευτικὸ ὅσο καὶ ὡς κάτι μὴ κατανοητό, πού ἀπορημένο περιμένει τὴν ἐξήγησή του. Ἐλάχιστα στοιχεῖα ἀπὸ τὸ ὥραϊο στὴ φύση μεταφέρθηκαν τόσο τέλεια στὸ ἔργο τέχνης ὅπως αὐτὸς ὁ διττὸς χαρακτήρας· ἀπὸ τὴν ἀποψὴ του ἡ τέχνη δὲν εἶναι ἀπομίμηση τῆς φύσης, ἀλλὰ τοῦ ὥραϊου στὴ φύση, τὸ

όποιο αυξάνεται μαζί με την αλληγορική πρόθεση πού οείχνει χωρίς νά τήν ἀποκρυπτογραφεί, με υπονοούμενες σημασίες, οί όποιες όέν ἀντικειμενοποιούνται όπως στή γλώσσα πού δηλώνει τί εννοεί. Αύτές έχουν μάλλον ιστορικό χαρακτήρα όπως ή «Γωνιά τού Hardt»²⁷ τού Hölderlin. Μιά συστάδα δέντρων ξεκολλάει έκει ώς ώραία -ώραιότερη από άλλες-, όπου, άόριστα, φαίνεται σάν σημάδι ενός προγενέστερου γεγονότος· ένας βράχος, πού γιά ένα δευτερόλεπτο φαντάζει σάν προϊστορικό ζώο, ενώ στήν επόμενη ματιά ξαναχάνει αυτή τήν ομοιότητα. Μιά διάσταση τής ρομαντικής εμπειρίας, πού κρατιέται πέρα από τή ρομαντική φιλοσοφία καί τό ρομαντικό φρόνημα, έχει έκει τήν κοιτίδα της. Στο ώραϊο στή φύση αλληλεπιδρούν φυσικά καί Ιστορικά στοιχεία, έναλλασσόμενα όπως σέ καλαιοσκοπιο καί παρόμοια μέ τή μουσική. Τό ένα μπορεί νά άντικατασταθεί από τό άλλο, καί τό ώραϊο στή φύση ζει στή διακύμανση καί όχι στίς μονοσήμαντα καθορισμένες σχέσεις. Είναι ένα θέαμα όπως αυτό πού προσφέρουν τά σύννεφα όταν παίζουν σαιξπηρικά δράματα ή όταν οί φωτισμένες άκρες τους δίνουν τήν εντύπωση πώς κάνουν τίς αστραπές νά διαρκούν. 'Αν ή τέχνη δέν άπεικονίζει τά νέφη, στή θέση της προσπαθούν τά δράματα νά παίξουν εκείνα τών νεφών· στόν Σαίξπηρ αυτό θίγεται σύντομα σέ μία σκηνή τού Άμλετ μέ τούς αύλικούς. Τό ώραϊο στή φύση είναι άνεσταλμένη ιστορία, άκίνητοποιημένο γίνεσθαι. Κάθε φορά όταν δικαιολογημένα άναγνωρίζει κανείς στά έργα τέχνης ευαισθησία, άπέναντι στή φύση, αυτά άνταποκρίνονται. 'Αλλά αυτή ή ευαισθησία, άν καί συγγενεύει μέ τό αλληγόρημα, είναι φευγαλέα, σχεδόν ένα déjà vu,^{27α} καί ως εφήμερη είναι ή πιό βάσιμη.

Ο Humboldt λαμβάνει μία θέση άνάμεσα στόν Kant καί τόν Hegel, καθώς εμμένει μέν στό ώραϊο στή φύση, αλλά σέ άντιδιαστολή πρός τόν καντιανό φορμαλισμό προσπαθεί νά τό συγκεκριμενοποιήσει. Στήν εργασία του γιά τούς Βάσκους, ή οποία άδिका επισκιάσθηκε από τό *Ταξίδι στήν Ιταλία* τού Goethe, άσκει μία κριτική στή φύση πού μέ τη σοβαρότητά της θά άνέμενε κανείς ότι έκατόν πενήντα χρόνια αργότερα θά φαινόταν γελοία. 'Αλλά δέν είναι έτσι. Γιά ένα επιβλητικό βραχώδες τοπίο σημειώνει έπικριτικά ότι τού λείπουν τά δέντρα. Ο στίχος «Ωραία είναι απλωμένη ή πόλη, αλλά τής λείπει τό βουνό» ειρωνεύεται τέτοιου είδους ρήσεις· τό ίδιο τοπίο, εκατό χρόνια αργότερα, θά ήταν γοητευτικό.

Ωστόσο ή απλοϊκότητα, πού δεν παραιτείται από τη χρήση τής ανθρώπινης κρίσης υποκύπτοντας στην έξωανθρώπινη κρίση, μαρτυρεί μιά σχέση με τη φύση πού είναι πολύ πιό βαθειά από τόν ολόπλευρα ικανοποιημένο θαυμασμό. Μιά έλλογη στάση απέναντι στό τοπίο δέν προϋποθέτει μόνο, όπως θά υποπτευόταν κανείς μέ την πρώτη ματιά, ένα όρθολογιστικό-άρμονιστικό γούστο τής εποχής, τό όποιο εκλαμβάνει άκόμη καί τό έξωανθρώπινο ως κάτι εναρμονισμένο μέ τά δεδομένα του άνθρώπου. Επιπλέον ή έλλογη στάση είναι μέ ζωντανό τρόπο διαποτισμένη από μιά φιλοσοφία τής φύσης πού ερμηνεύει τη φύση ως κάτι πού αυτό καθ' εαυτό έχει νόημα, μιά ιδέα πού ό Goethe συμμεριζόταν μέ τόν Schelling. Όπως αύτή ή αντίληψη, έτσι καί ή εμπειρία τής φύσης πού τής δίνει ζωή, έχει χαθεί μιά γιά πάντα. Άλλά ή κριτική στή φύση δέν είναι μόνο μιά ύβρις του έπαιρόμενου πνεύματος πού συμπεριφέρεται ως άπόλυτο. Βρίσκει ένα στήριγμα στό άντικείμενο. Όσο αλήθεια είναι ότι καθετί στή φύση μπορεί νά θεωρηθεί ώραϊο, άλλο τόσο αληθεύει ότι τό τοπίο τής Τοσκάνης είναι πιό ώραϊο από τόν περίγυρο του Gelsenkirchen. Τό ξεθώριασμα του ώραϊου στή φύση συμβάδιζε άσφαλώς μέ τήν παρακμή τής φιλοσοφίας τής φύσης, ή οποία όμως δέν πέθανε άπλώς ως συμβολή τής ιστορίας του πνεύματος στή γνώση τής φύσης- ή εμπειρία στήν οποία στηριζόταν τόσο ή ίδια όσο καί ή ευτυχία πού προσέφερε ή φύση έχει ύποστει βαθείς μεταβολές. Μέ τό ώραϊο στή φύση συμβαίνει περίπου ό,τι καί μέ τή μόρφωση: υπονομεύεται από τήν αναπότρεπτη συνέπεια τής επέκτασής της. Οί περιγραφές τής φύσης από τόν Humboldt άντέχουν όποιαδήποτε σύγκριση- εκείνες του άγρια ταραγμένου Γασκωνικού (Βισκαϊκού) Κόλλου βρίσκονται ανάμεσα στίς πιό δυνατές προτάσεις του Kant γιά τό «υπέροχο» καί τήν περιγραφή του Maelstrom από τόν Poe* είναι όμως συνδεδεμένες άνεπανάληπτα μέ τήν ιστορική τους στιγμή. Η κρίση του Solger καί του Hegel, οί όποιοι από τήν ύποφώσκουσα άκαθοριστία του ώραϊου στή φύση συμπέραναν τήν κατωτερότητα του, ήταν εσφαλμένη. Ό Goethe μπορούσε άκόμη νά κάνει τή διάκριση μεταξύ άντικειμένων άξίων καί μη άξίων νά ζωγραφισθούν- αυτό τόν παρέσυρε νά εξυμνεί τό κυνήγι τών μοτίβων καί μιά πιστή άπεικόνιση τοπίων πού δεν άνταποκρίνονταν πιά ούτε στό ξεκαθαρισμένο γούστο τών επιμελητών τής πανηγυρικής έκδοσης. Η ταξινομική στενότητα τών κρι-

σεων του Goethe για τη φύση υπερέχει όμως, λόγω του συγκεκριμένου τους'χαρακτήρα, σέ σύγκριση μέ την ίσοπεδωτική ρήση μερικών μορφιομένων οτι όλα είναι εξίσου ωραία. 'Αλλά ή εξέλιξη τής ζωγραφικής άνέστρεψε τόν καθορισμό του ωραίου στη φύση. Μέ φθηνό πνευματώδη τρόπο έχει παρατηρηθεί πάρα πολλές φορές όπι οί κιτς πίνακες έχουν προσβάλει τά ίδια τά ηλιοβασιλέματα. Για τό δυσοίωνα άστρο πάνω από τή θεωρία του ωραίου στη φύση δέν εύθύνεται ούτε ή διορθώσιμη άδυναμία τών σχετικών στοχασμών ούτε ή φτώχεια του άναξητούμενου, αλλά μάλλον αυτό καθορίζεται από την άκαθοριστία του, πού άφορά τόσο τό άντικείμενο όσο καί τήν έννοιά του. Ώς μή καθορισμένο, άντιτιθέμενο στους προσδιορισμούς, τό ωραίο στη φύση είναι άκαθόριστο καί κατ' αυτό συγγενεύει μέ τή μουσική, πού στόν Schubert άντλούσε μέσα από μιά τέτοια άντικειμενική ομοιότητα μέ τή φύση τή βαθύτερη δύναμη επίδρασης. Όπως στη μουσική, τό ωραίο άστράφτει στη φύση μιά στιγμή, για νά χαθεί πάραυτα καί νά μήν προλάβει ό παρατηρητής νά τό συλλάβει ως κάτι απτό. Ή τέχνη δέν άπομιμείται τή φύση ούτε μεμονωμένες φυσικές ομορφιές, αλλά οπωσδήποτε τό ωραίο στή φύση αυτό καθ' εαυτό. Αυτό κατονομάζει, πέρα από τήν άπορία (Aporie) του ωραίου στή φύση, τήν άπορία τής αισθητικής στό σύνολό της. Τό άντικείμενό της καθορίζεται ως μή καθορίσιμο, άρνητικά. Γιαυτό ή τέχνη έχει τήν άνάγκη τής φιλοσοφίας, ή όποια τήν ερμηνεύει για νά πει αυτό πού εκείνη δέν μπορεί νά πει, ενώ αυτό μόνον από τήν τέχνη μπορεί νά ειπωθεί, μέ τήν άποσιώπησή του από αυτή. Τά παράδοξα τής αισθητικής υπογορεύονται από τό άντικείμενό της: «Τό ωραίο άπαιτεί ίσως τή δουλική άπομίμηση του μή καθορίσιμου στοιχείου τών πραγμάτων.²⁸ Άν είναι βάρβαρο νά πει κανείς για κάτι στή φύση οτι είναι πίο ωραίο από κάτι άλλο, ώστόσο ή έννοια του ωραίου, στή φύση, ως ενός διακριτού πράγματος, φέρει μέσα της τελεολογικά μιά τέτοια βαρβαρότητα, ενώ άσφαλώς τό άρχέτυπο του άπειρόκαλου παραμένει εκείνος πού δέν έχει μάτια για νά δει τό ωραίο στή φύση. Ο λόγος βρίσκεται στόν αινιγματικό χαρακτήρα τής γλώσσας. Μιά τέτοια άνεπάρκεια του ωραίου στή φύση μπορεί πραγματικά, σύμφωνα μέ τή θεωρία τών βαθμιδών του Hegel, νά στάθηκε ένα από τά κίνητρα τής έμφαντικής τέχνης, διότι στήν τέχνη εκείνο πού ξεγλιστράει άντικειμενοποιείται καί καλείται νά γίνει διαρκές:

κατ' αυτά είναι έννοια, αλλά όχι όπως στη συλλογιστική λογική. Η άδυναμία της σκέψης όσον αφορά τό ωραίο στη φύση, ως αδυναμία τού υποκειμένου, καί ή αντικειμενική του δύναμη απαιτούν νά άντανανκλάται ή αινιγματικότητα στην τέχνη καί έτσι νά καθορίζεται μέσα στην έννοια, αν καί δέν έχει έννοιολογικό χαρακτήρα. Τό «Νυχτερινό τραγούδι τού όδοιπόρου»^{28α} είναι άπαράμιλλο, όχι τόσο επειδή τό υποκείμενο μιλάει -μάλλον επιθυμεί, όπως σέ κάθε άύθεντικό μόρφωμα, νά σιωπήσει καθ' όλη τή διάρκειά του-, αλλά επειδή μέ τή γλώσσα του μιμείται τό ανείπωτο πού χαρακτηρίζει τή γλώσσα τής φύσης. Τίποτε άλλο δέν εννοεί προφανώς ό κανόνας σύμφωνα μέ τόν όποιο στό ποίημα πρέπει ή μορφή καί τό περιεχόμενο νά συμπίπτουν, άλλιώς θά ήταν κενός λόγος άδιαφορίας.

Τό ωραίο στη φύση είναι τό ίχνος τού μή ταυτόσημου στοιχείου των πραγμάτων υπό τή μαγική εξουσία τής οικουμενικής ταυτότητας. Όσο αυτή κυριαρχεί, δέν υπάρχει τίποτε μή ταυτόσημο ως θετικό, ως αντικειμενική θέση. Γιαυτό τό ωραίο στη φύση παραμένει τόσο διάσπαρτο καί είναι άβέβαιο πώς αυτό πού υπόσχεται θά υπερφαλαγγίσει όλα τά ένδοανθρώπινα. Ό πόνος ένόψει τού ωραίου, πουθενά τόσο αούτούσιος όσο στην εμπειρία τής φύσης, είναι επίσης ή λαχτάρα γι' αυτό πού ή ομορφιά επαγγέλλεται, χωρίς νά τό αποκαλύπτει, καθώς καί τό άσχειν λόγω τής άνεπάρκειας τού φαινομένου πού τό στερεί θέλοντας νά τού μοιάσει. Αυτό συνεχίζεται στη σχέση πρós τά έργα τέχνης. Ό παρατηρητής υπογράφει, χωρίς θέληση καί συνείδηση, ένα συμβόλαιο μέ τό έργο τέχνης, ότi θά υποταχθεί σέ αυτό ώστε νά δεχθεί νά μιλήσει. Στην προσληπτικότητα πού τάζει τό υποκείμενο ζει μιά δεύτερη ζωή ή έκπνοή στη φύση, ή καθαρή αύτοεγκατάλειψη. Τό ωραίο στη φύση συνδυάζει τήν άδυναμία κάθε επαγγελίας μέ τόν άνεξάλειπτο χαρακτήρα της. Όσο καί αν τά λόγια άναπνδούν άποκρουόμενα άπό τή φύση, όσο καί αν προδίδουν τή γλώσσα τους σέ εκείνη^{28β} πού διαφέρει ποιοτικά άπό τή φύση -καμμία κριτική τής τελεολογίας στη φύση δέν μπορεί νά άπαλείψει τό γεγονός ότi οι νότιες χώρες γνωρίζουν άνέφελες μέρες πού είναι σαν νά περιμένουν νά τις δούμε. Καθις γέρνουν πρós τή δύση έτσι άστραφτερά άτάραχες όπως άντέιλαν, μάς υποβάλλουν τήν ιδέα ότi δέν έχουν χαθεί τά πάντα, ότi όλα μπορούν νά γίνουν καλά: «Θάνατε, κάτσε στό κρεβάτι, καί καρδιές άκουστε έξω: / Ένας γέρος δείχνει τήν άχνοφεγ-

για / Κάτω από την άκρη τού πρώτου γαλάζιου: / Για τόν θεό πού
 όέν γεννήθηκε / Σάς δίνω τήν έγγυήσή μου: / Κόσμε, όσο καί αν
 πονάς, / Όλα ξαναρχίζουν, όλα είναι ακόμη δικά σου!». ²⁹ Η εικό-
 να τού πίο παλαιού στη φύση είναι, αντιστρεφόμενη, τό κρυπτο-
 γράφημα αούτου πού δεν υπάρχει ακόμη, τού ακόμη μη οντος, τού
 δυνατού: ώς έκφανσή του είναι πίο πολύ από τά υπαρκτά· ήδη
 όμως ό στοχασμός πάνω σέ αυτό ανοσιουργεί. Ότι ή φύση μιλάει
 έτσι, καμμία κρίση δεν μπορεί νά τό έγγυηθεϊ, άφού τά λόγια της
 δεν σιτιστούν κρίση· δεν είναι όμως ούτε άπλώς μία άπατηλή
 ένθάρρυνση πού ή λαχτάρα βλέπει στόν καθρέφτη της. Μέσα στήν
 άβεβαιότητα ή αμφισημία τού μύθου κληροδοτείται στή φυσική
 ομορφιά, ενώ ταυτόχρονα ή ηχώ τού μύθου, ή παρηγοριά, στή φα-
 νερώνόμενη φύση απομακρύνεται από αυτόν. Σέ αντιδιαστολή
 πρός τόν φιλόσοφο τής ταυτότητας ²⁹“ Hegel ή φυσική ομορφιά βρί-
 σκεται πολύ κοντά στήν αλήθεια, αλλά συγκαλύπτεται τή στιγμή
 τής άμεσης έγγυτηας. Τό έμαθε καί αυτό ή τέχνη από τό ώραίο στή
 φύση καθώς τό μιμήθηκε. Τό όριο όμως πρός τόν φετιχισμό τής
 φύσης, ή πανθεϊστική υπεκφυγή, πού θά ήταν άπλώς ένα καταφα-
 τικό προκάλυμμα τής ατελείωτης μοίρας, χαράσσεται καθώς ή φύ-
 ση, έτσι όπως σαλεύει μέσα στήν ομορφιά της, τρυφερή καί θνητή,
 δέν υπάρχει ακόμη. Η αιδώς πού προκαλεί τό ώραίο στή φύση
 οφείλεται στό γεγονός ότι προσβάλλει κανείς εκείνο πού δέν υπάρ-
 χει ακόμη πιάνοντάς το μέσα στό υπαρκτό. Η αξιοπρέπεια τής φύ-
 σης στηρίζεται στό κύρος τού μή ακόμη οντος, αούτου πού μέ τήν
 έκφρασή του άποκρούει τόν θεληματικό εξανθρωπισμό του. Έχει
 περάσει στόν ερμητικό χαρακτήρα τής τέχνης, τήν άρνηση κάθε
 χρήσης, όπως τή δίδαξε ό Hölderlin, ακόμη καί τής μετουσιωμένης
 μέ τήν άπόδοση ενός άνθρωπινου νοήματος. Η επικοινωνία είναι
 ή προσαρμογή τού πνεύματος στή χρησιμότητα, κατά συνέπεια ή
 έμπορευματοποίησή του, καί αυτό πού σήμερα άποκαλείται νόημα
 μετέχει σέ αυτή τή νοθεία. Η πληρότητα, ή χωρίς κενά συναρμογή
 καί Ισορροπία των έργων τέχνης, είναι ομοίωμα τής σιωπής, μέσα
 από τήν όποια καί μόνο μιλάει ή φύση. Τό ώραίο στή φύση είναι, σέ
 αντιδιαστολή τόσο πρός μία κυρίαρχη άρχή όσο καί πρός τό διά-
 χυτο καί διάσπαρτο, ένα “Άλλο· θά τού έμοιαζε ό συμφιλιωμένος
 κόσμος.

Ό Hegel προσεγγίζει τό ώραίο στήν τέχνη περνώντας σέ αυτό

από τό ωραίο στή φύση, πού κατ' ἀρχάς τό δέχεται: «Ὡς αισθητή αντικειμενική ιδέα ἡ ζωντάνια στή φύση εἶναι λοιπόν ωραία, εφόσον ἡ ἀλήθεια, ἡ ιδέα, εμφανίζεται στήν ἐγγύτερη φυσική μορφή της κατευθείαν ὡς ζωή στήν ἐπιμέρους προσήκουσα πραγματικότητα». Αὐτή ἡ πρόταση, πού ἐξαρχῆς κάνει τό ωραῖο στή φύση πιό φτωχό ἀπό ὅσο εἶναι, ἀποτελεῖ ἕνα παράδειγμα μιᾶς αισθητικῆς τῆς συνέπειας: εἶναι ἐπακόλουθο τῆς ταύτισης τοῦ πραγματικοῦ μέ τό λογικό, ἐιδικότερα: τοῦ καθορισμοῦ τῆς φύσης ὡς τῆς ιδέας στήν ἐτερότητά της.^{30α} Αὐτή ἡ ταύτιση πιστώνεται ἀπό τά πάνω στή φυσική ομορφιά. Ἡ ομορφιά τῆς φύσης ἀπορρέει ἀπό τήν ἐγελιανή θεοδικία^{30λ} τοῦ πραγματικοῦ: ἐπειδή ἡ ιδέα δέν μπορεῖ, σύμφωνα μέ τόν Hegel, νά εἶναι διαφορετική ἀπό τόν τρόπο μέ τόν ὅποιο πραγματοποιεῖται, ἡ πρωτογενῆς ἐμφάνισή της ἡ ἡ «ἐγγύτερη φυσική μορφή» της εἶναι «προσέήκουσα», ἀρα ωραία. Ἀκολουθεῖ ὁμως ἀμέσως ὁ διαλεκτικός περιορισμός αὐτῆς τῆς θέσης: ἀσφαλῶς λόγω τῆς κριτικῆς στάσης ἀπέναντι στόν Schelling, ὁ Hegel δέν ἐξετάζει παραπέρα τή φύση ὡς πνεῦμα, ἀφοῦ ἡ φύση ἐκλαμβάνεται ὡς τό πνεῦμα στήν ἐτερότητά του καί κατὰ συνέπεια δέν ἀνάγεται ἀμεσα σέ αὐτό. Ἐδῶ ἡ πρόοδος τῆς κριτικῆς συνείδησης εἶναι σαφής. Ἡ ἐγελιανή κίνηση τῆς ἐννοίας ἀναζητεῖ τή μή διατυπώσιμη μέ ἀμεσο τρόπο ἀλήθεια στήν κατονομασία τοῦ μερικοῦ, τοῦ περιορισμένου: τοῦ νεκροῦ καί ψευδοῦς. Ἐτσι τό ωραῖο στή φύση ἐξαφανίζεται προτοῦ κἄν ἐμφανισθεῖ κανονικά: «Λόγω αὐτῆς τῆς αισθητῆς ἀμεσότητας ὁμως τό ζωντανό ωραῖο στή φύση οὔτε εἶναι ωραῖο γιά τόν ἑαυτό του, μόνο του, οὔτε ἔχει παραχθεῖ ἀπό μόνο του ὡς ωραῖο καί λόγω τῆς ωραίας ἐμφάνισής του. Ἡ φυσική ομορφιά εἶναι ωραία δι' ἄλλο, δηλαδή γιά μάς, γιά τή συνείδηση πού ἀντιλαμβάνεται τήν ομορφιά».³¹ Αὐτά ὁμως δέν βρίσκουν τόν πυρήνα τοῦ ὡραίου στή φύση, τήν ἀνάμνησιν^{31α} τῆς οὐσίας, αὐτοῦ δηλαδή πού δέν εἶναι ἀπλῶς δι' ἄλλο. Μιά τέτοια κριτική τοῦ ὡραίου στή φύση ἀκολουθεῖ ἕναν κοινό τόπο τῆς ἐγελιανῆς αισθητικῆς στό σύνολό της, τῆς ἀντικειμενιστικῆς στροφῆς κατὰ τοῦ τυχαίου τῆς υποκειμενικῆς αἰσθήσεως. Ἀκριβῶς τό ωραῖο πού παρουσιάζεται ὡς ἀνεξάρτητο ἀπό τό ὑποκείμενο, ὡς κάτι ἀπολύτως μή φτιαγμένο, κινεῖ τήν υποψία τῆς ἀδύναμης υποκειμενικότητας: ὁ Hegel τό ταυτίζει κατευθείαν μέ τήν ἀκαθοριστία τῆς φικτικῆς ομορφιάς. Γενικά ἡ ἐγελιανή αισθητική δέν διαθέτει τό ὄργανο γιά

νά συλλάβει ότιδήποτε δεν μιλάει μιά σημασιοδοτική-δηλωτική γλώσσα. Ἀπό αυτή την έλλειψη χαρακτηρίζεται καί ή γλωσσική του θεωρία.³² Κρίνοντας τόν Hegel μέσα στό ἴδιο του τό πλαίσιο θά μπορούσε νά σημειώσει κανείς ότι καθορίζοντας τή φύση ὡς τό πνεῦμα στην έτερότητά του δεν τό φέρνει ἀπλῶς σέ αντίθεση πρός αυτή, ἀλλά ταυτόχρονα τό συνδέει μέ αυτή, χωρίς ὅμως νά ξεετάζει ακριβέστερα αυτό τό στοιχείο σύνδεσης ούτε στήν αισθητική του ούτε στή φιλοσοφία τής φύσης μέσα στό σύστημά του. Ὁ αντικειμενικός ιδεαλισμός τού Hegel μεροληπτεί στήν αισθητική του μέ ἀκράτο καί σχεδόν ἀστόχαστο τρόπο υπέρ τού υποκειμενικού πνεύματος. Τό ἀληθές στοιχείο αυτής τής ἀντίληψης είναι ὅτι τό ὥραϊο στη φύση, μιά αἰφνίδια υπόσχεση ενός υπέρτατου, δέν μπορεῖ νά παραμείνει στόν εαυτό του, ἀλλά διασώζεται μόνο διαμέσου τής συνείδησης πού ἀντιτίθεται σέ αυτό. Αυτό πού ὁ Hegel ἐπιρρίπτει βάσιμα στή φυσική ομορφιά είναι σύμφωνα μέ τήν κριτική πού ἀσκεῖ στόν αισθητικό φορμαλισμό καί κατά συνέπεια στόν παιγνιώδη ἡδονισμό, ένα στοιχείο τού δέκατου ὀγδοοῦ αἰῶνα πού προκαλοῦσε τήν ἀποστροφή τού χειραφετημένου αστικού πνεύματος. «Ἡ μορφή τής φυσικής ομορφιάς, ὡς ἀφηρημένη, είναι ἀφενός μιά καθορισμένη καί κατά συνέπεια περιορισμένη μορφή, ἀφετέρου περιέχει μιά ἐνότητα καί μιά ἀφηρημένη σχέση πρός τόν εαυτό της... Αυτό τό εἶδος τής μορφῆς είναι ὅ,τι ἀποκαλούμε κανονικότητα, συμμετρία, καθώς καί νομοτέλεια καί, τέλος, ἀρμονία».³³ Ὁ Hegel μιλάει ἀπό συμπάθεια γιά τήν προέλαση τής (μουσικής) διαφωνίας, χωρίς νά πιάνει τό αὐτί του ὅτι αυτή ή διαφωνία ἔχει τήν κοιτίδα της στή φυσική ομορφιά. Μέ αυτή τήν πρόθεση ή αισθητική θεωρία, στην ἐγγελιανή ἀκμή της, ἔγινε πρόδρομος τής τέχνης· μόνον ὡς οὐδέτερη πλέον περίσκεψη καί σύνεση, μετά τόν Hegel, ἔμεινε πίσω ἀπό τήν τέχνη. Οἱ ἀπλῶς τυπικές, «μαθηματικές» ἀναλογίες, πού ἄλλοτε υποτίθεται ὅτι θεμελιῶναν τό ὥραϊο στή φύση, ἀντιπαρατίθενται στό ζωντανό πνεῦμα· αυτές πλήττονται τώρα ἀπό τήν κατηγορία ὅτι είναι κάτι υποδεέστερο, πεζό καί ἀνιαρό: ή ὁμορφιά τών κανονικῶν ἀναλογιῶν είναι «μιά ομορφιά ἀφηρημένης σύνεσης».³⁴ Ἡ περιφρόνηση γιά τήν ὀρθολογιστική αισθητική θολώνει ὅμως τό βλέμμα τού Hegel καί ἔτσι δέν βλέπει στή φύση ἐκεῖνα πού δέν πιάνει τό ἐννοιολογικό δίκτυο αυτής τής αισθητικής. Ἡ ἴδια ή ἐννοια τού υποδεέστερου ἐμφανίζεται στό πέ-

ρασμα από τη φυσική ομορφιά στην καλλιτεχνική ομορφιά: «Αυτή ή ουσιαστική έλλειψη [πού εμφανίζει ή φυσική ομορφιά] μάς οδηγεί τώρα στην αναγκαιότητα του ιδανικού, τό όποιο δεν μπορεί νά βρεθεί στή φύση καί χωρίς τό όποιο ή φυσική ομορφιά φαίνεται κατώτερη».³⁵ Τό ωραίο στή φύση είναι όμως κατώτερο στά μάτια εκείνων πού τό εξυμνούν, όχι καθ' εαυτό. Ο καθορισμένος χαρακτήρας τής τέχνης μπορεί νά ξεπερνά εκείνον τής φύσης, αλλά ή τέχνη έχει τό πρότυπό της στήν έκφραση τής φύσης καί όχι στό πνεύμα πού τής προσδίδουν οί άνθρωποι. Η έννοια του ιδανικού, ενός θέσει προτύπου, βάσει του οποίου ή τέχνη θά έπρεπε νά προσανατολίζεται κατά τήν αναζήτηση του υποτιθέμενου «καθαρού», είναι κάτι εξωτερικό πρὸς τήν τέχνη. Η ιδεαλιστική υπεροψία απέναντι σέ ο,τι μέσα στή φύση δέν είναι πνεύμα τιμωρείται από εκείνο πού στήν τέχνη είναι κάτι περισσότερο από τό ύποκειμενικό της πνεύμα. Τό αιώνιο ιδανικό γίνεται γύψος· ή τύχη των δραματικών έργων του Hebbel, πού οί θέσεις τους δέν απείχαν πολύ από εκείνες του Hegel, τό δείχνει ίσως μέ τόν πιό απλό τρόπο στήν ιστορία τής γερμανικής λογοτεχνίας. Ο Hegel παράγει τήν τέχνη, μέ άρκετά ορθολογιστικό τρόπο καί -κάτι άξιοπεριεργο- χωρίς νά λαμβάνει υπόψη τήν πραγματική ιστορική της γένεση, από τήν ανεπάρκεια τής φύσης: «Η αναγκαιότητα του ωραίου στήν τέχνη άναγεται λοιπόν στίς έλλείψεις τής άμεσης πραγματικότητας, καί τό καθήκον του πρέπει νά είναι κατ' αυτά νά παρουσιάζει τό φαινόμενο τής ζωντάνιας καί προπάντων τής πνευματικής έμψύχωσης καί εξωτερικά, στήν ελευθερία του, καί νά του δίνει μιά εξωτερική μορφή σύμφωνη μέ τήν έννοιά του. Τότε μόνον έξαίρεται τό άληθές από τόν χρονικό του περίγυρο, από τήν άστοχη διαρροή του, καί μπαίνει στή σειρά των πεπερασμένων πραγμάτων, έχοντας άποκτήσει ταυτόχρονα μιά εξωτερική μορφή πού δέν φανερώνει πιά τήν ένδεια τής φύσης καί τής πεζότητας, αλλά έχει νά έπιδείξει μιά ύπαρξη άντάξια τής άλήθειας».³⁶ Αυτό τό χωρίο άποκαλύπτει τόν κεντρικό άξονα τής έγγελιανής φιλοσοφίας: τό ωραίο στή φύση βρίσκει τή δικαίωσή του μόνο μέ τόν χαμό του, μόνο καθώς ή ανεπάρκεια του εγκαθιδρύεται ως λόγος ύπαρξης του ωραίου στήν τέχνη. Μέ τήν άποστολή του, τό «καθήκον» του, υποτάσσεται ταυτόχρονα σέ έναν σκοπό, καί μάλιστα εκείνον τόν έξυψωτικά καταφατικό πού υπακούει σέ έναν άστικό κοινό τόπο καί χρονολογείται τουλά-

χιστον από την εποχή του d'Alembert και του Saint-Simon. Αυτό όμως πού ο Hegel θεωρούσε ελάττωμα τού ωραίου στή φύση, την αδυναμία του νά καθορισθεῖ βάσει σταθερών εννοιών, είναι ή ούσία τής ίδιας τής ομορφιάς. Ἀλλά στό πέρασμα τού Hegel από τή φύση στήν τέχνη δέν βρίσκουμε τήν πολυσυζητημένη πολυσημία τού *aufheben* [άρση-ἀναίρεση-διαφύλαξη]. Τό ωραῖο στή φύση ἐξαλείφεται καί δέν μπορούμε νά τό ξαναβρούμε καί νά τό ἀναγνωρίσουμε μέσα στό ωραῖο στήν τέχνη. Επειδή δέν διέπεται καί δέν καθορίζεται από τό πνεῦμα, ὁ Hegel τό θεωρεῖ προαισθητικό. Ἀλλά τό κυριαρχικό πνεῦμα είναι ἐργαλεῖο καί ὄχι νοηματικό περιεχόμενο τής τέχνης. Ὁ Hegel ἀποκαλεῖ τό ωραῖο στή φύση πεζό. Ὁ τύπος μέ τόν ὅποιο κατονομάζεται τό ἀσυμμετρικό, τό ὅποιο ὁ Hegel παραβλέπει στή φυσική ομορφιά, δέν βλέπει ταυτόχρονα τήν ἀνάπτυξη τής νεώτερης τέχνης, ή οποία παντού θά μπορούσε νά θεωρηθεῖ ἀπό τή σκοπιά τής διείσδυσης τής πεζότητας στόν ἴδιο τόν μορφολογικό νόμο. Ἡ πεζότητα είναι ή μή ἐξαλειφόμενη ἀπό τίποτε ἀντανάκλαση τής ἀπομαγικοποίησης τού κόσμου μέσα στήν τέχνη καί ὄχι ἀπλῶς ή προσαρμογή της στή μεροληπτική χρησιμότητα. Ὅ,τι ἀπλῶς τρομάζει ἐνόψει τής πεζότητας γίνεται θῦμα τής αυθαιρεσίας ενός ἀπλῶς ἐπιβαλλόμενου στυλιζαρίσματος. Αὕτή ή τάση ἐξέλιξης δέν μπορούσε ἀκόμη νά προβλεφθεῖ ἐντελῶς στήν εποχή τοῦ Hegel- κατὰ κανέναν τρόπο δέν συμπίπτει μέ τόν ρεαλισμό, ἀλλά ἀναφέρεται σέ ἀυτόνομες τεχνικές πού ἔχουν ἀπελευθερωθεῖ ἀπό τή σχέση μέ τήν ἀντικειμενικότητα καί μέ τούς κοινούς τόπους. Σέ σύγκριση μέ αὕτη τήν τάση ή αισθητική τοῦ Hegel παρέμεινε κλασσικιστικά ἀντιδραστική. Στόν Kant ή κλασσικιστική ἀντίληψη τού ωραίου συμβιβάζόταν μέ τή σύλληψη τού ωραίου στή φύση- ὁ Hegel θυσιάζει τή φυσική ομορφιά στό υποκειμενικό πνεῦμα, ἀλλά υποτάσσει τό ἴδιο στόν κλασσικισμό, πού είναι ἀσυμβίβαστος μέ τό υποκειμενικό πνεῦμα καί ἐξωτερικός πρὸς αὐτό, ἴσως ἐπειδή φοβόταν μιά διαλεκτική πού δέν μένει στάσιμη οὔτε μπροστά στήν ἰδέα τού ωραίου. Ἡ ἐγελιανή κριτική τοῦ καντιανού φορμαλισμοῦ θά ἔπρεπε νά προβάλλει τό μή τυπικό-μορφολογικό συγκεκριμένο, ἀλλά ὁ Hegel δέν είναι πρόθυμος νά τό πράξει-γιαυτό ἴσως συγχέει τά υλικά στοιχεῖα τής τέχνης μέ τό ἀντικειμενικό της περιεχόμενο. Απορρίπτοντας τό φεττυγαλέο τού ωραίου στή φύση, ὅπως τείνει νά κάνει μέ καθετί μή ἐννοιολογικό, γίνεται ἐπί-

μονά αδιάφορος απέναντι στο κεντρικό μοτίβο της τέχνης: νά αναζητεί την αλήθεια ψηλαφώντας εκείνο που ξεγλιστράει, τό πρόσκαιρο καί ετοιμόρροπο. Ἡ φιλοσοφία τοῦ Hegel ἀποτυγχάνει μπροστά στό ὥραϊο: ἐπειδή ταυτίζει τό πραγματικό μέ τό λογικό, καί ἀντίστροφα, παρωθούμενος ἀπό τό σύνολο τῶν διαμεσολαβήσεων τους, ὑποστασιοποιεῖ ὡς κάτι ἀπόλυτο τό μαγεῖρεμα ὅλων τῶν υπαρκτῶν ἀπό τήν υποκειμενικότητα, καί τό μη ταυτόσημο εἶναι γι' αὐτόν ἀπλῶς κάτι πού περιορίζει τήν υποκειμενικότητα, ἀντί νά ορίσει τήν ἐμπειρία τοῦ μή ταυτόσημου ὡς τελικό στόχο (Telos) τοῦ αισθητικοῦ υποκειμένου, ὡς χειραφέτησή του. Ἡ προοδεύουσα διαλεκτική αισθητική μετατρέπεται κατ' ἀνάγκη σέ κριτική καί τῆς ἐγελιανῆς αισθητικῆς.

Διαλεκτικό εἶναι τό πέρασμα ἀπό τό ὥραϊο στή φύση στό ὥραϊο στήν τέχνη ὡς μιά μετάβαση κυριαρχίας. Το ὥραϊο στήν τέχνη εἶναι τό ἀντικειμενικά ἐξουσιαζόμενο στήν εἰκόνα, πού δυνάμει τῆς ἀντικειμενικότητάς του υπερβαίνει τήν κυριαρχία. Ἀπό αὐτή ἀποσπώνται τά ἔργα τέχνης μετατρέποντας τήν αισθητική συμπεριφορά, στήν ὅποια μεταδίδεται τό ὥραϊο στή φύση, σέ μιά παραγωγική ἐργασία πού ἔχει ὡς μοντέλο τῆς τήν υλική ἐργασία. Τόσο ὡς κυρίαρχη ὅσο καί ὡς συμφιλιωμένη γλώσσα ἀνθρώπων, ἡ τέχνη ἐπιθυμεῖ μέ τή σειρά τῆς νά φθάσει σέ ἐκείνο πού στή γλώσσα τῆς φύσης μένει σκοτεινό γιά τούς ἀνθρώπους. Κοινό σημεῖο μεταξύ τῶν ἐργῶν τέχνης καί τῆς ἰδεαλιστικῆς φιλοσοφίας εἶναι ὅτι μεταθέτουν τή συμφιλίωση στήν ταυτότητα μέ τό υποκείμενο· κατ' αὐτά ἡ ἰδεαλιστική φιλοσοφία, ὅπως τονίζεται ρητά στόν Schelling, ἔχει ὡς πρότυπό τῆς ὄντως τήν τέχνη καί ὄχι ἀντίστροφα. Τά ἔργα τέχνης διευρύνουν στό ἐπακρο τήν επικράτεια τῶν ἀνθρώπων, ὄχι ὁμως κυριολεκτικά, ἀλλά ὀρίζοντας μιά σφαῖρα χωριστή, γιά τόν ἑαυτό τῆς, πού, ἀκριβῶς ἐπειδή τίθεται μόνη τῆς, διαχωρίζεται ἀπό τήν πραγματική κυριαρχία καί ἔτσι ἀρνεῖται τήν ετερονομία τῆς. Μόνον ὡς ἀντίθετοι πόλοι, ὄχι μέ τήν ψευδομορφική ἀπομίμηση τῆς φύσης ἀπό τήν τέχνη, συνδέεται ἡ μιά μέ τήν ἄλλη. Ὅσο πῶς αὐστηρά ἀπέχουν τά ἔργα τέχνης ἀπό τή φυσικότητα καί τήν ἀπεικόνιση τῆς φύσης, τόσο περισσότερο τά ἐπιτυχῆ ἔργα τέχνης πλησιάζουν τή φύση. Ἡ αισθητική ἀντικειμενικότητα, ἀνταύγεια τῆς αυτοτελοῦς ὑπαρξης τῆς φύσης, ἐπιβάλλει καθαρά τό υποκειμενικά τελεολογικό στοιχεῖο τῆς ἐνότητας· μόνον ἔτσι

γίνονται τὰ έργα ὅμοια μέ τη φύση, ενώ κάθε μερική ομοιότητα είναι τυχαία, συνήθως ξένη πρὸς τὴν τέχνη καὶ ἔχει υλικό χαρακτήρα. Ἡ αἴσθηση τῆς ἀναγκαιότητας ἑνὸς ἔργου τέχνης εἶναι ἕνας ἄλλος χαρακτηρισμὸς μίας τέτοιας αντικειμενικότητας. Ὅπως ἐξηγεῖ ὁ Benjamin, ἡ συνήθης ιστορία τοῦ πνεύματος κάνει κατάχρηση τῆς ἔννοιας τῆς ἀναγκαιότητας. Θέλοντας νὰ συλλάβει ἢ νὰ δικαιολογήσει κανεῖς φαινόμενα, συνήθως Ἱστορικά, μέ τὰ ὁποῖα εἶναι πλέον ἀδύνατον νὰ ἀποκατασταθεῖ μιά σχέση μέ ἄλλον τρόπο, τὰ ἀποκαλεῖ ἀναγκαῖα· λόγου χάρη συνηγορώντας υπέρ μίας ἀνιαρῆς μουσικῆς λέει τώρα ὅτι υπῆρξε ἀναγκαῖα ὡς προκαταρκτικό στάδιο, ὡς πρόδρομος μιάς μεγάλης μουσικῆς. Μιά τέτοια ἀναγκαιότητα δέν μπορεῖ νὰ ἀποδειχθεῖ: δέν ὑπάρχει οὔτε στά ἐπιμέρους έργα τέχνης οὔτε στήν ἱστορική σχέση μεταξύ τῶν ἔργων καὶ μεταξύ τῶν ἀντίστοιχων τεχνοτροπιῶν μιά διαφανῆς νομοτέλεια ὅπως εἶναι ἡ φυσικοεπιστημονική, ενώ καὶ ἡ ψυχολογική νομοτέλεια δέν εἶναι πὶό ορατή. Στὴν τέχνη δέν μπορούμε νὰ μιλήσουμε γιὰ μιά ἀναγκαιότητα μέ τὸν τρόπο τῆς ἐπιστήμης, ἀλλὰ μόνον εφόσον ἕνα ἔργο μέ τὴ δύναμη τῆς συνοχῆς καὶ τῆς ἐνότητάς του, μέ τὴν πειστικότητα τοῦ γεγονότος ὅτι εἶναι ἔτσι καὶ ὄχι ἄλλιῶς, δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι ὁπωσδήποτε πρέπει νὰ ὑπάρχει, ὅτι ἡ ἀπουσία του εἶναι ἀδιανόητη. Ἡ αὐτοτελής ὑπαρξη τὴν ὁποία ἐπιδώκουν τὰ έργα τέχνης δέν εἶναι ἀπομίμηση μιάς πραγματικότητας, ἀλλὰ προεκπλήρωση μιάς αὐτοτελοῦς ὑπαρξης, ἑνὸς εἶναι καθ' ἑαυτὸ πού δέν ὑπάρχει ἀκόμη, ἑνὸς ἀγνωστού καὶ καθοριζόμενου διαμέσου τοῦ υποκειμένου. Λένε ὅτι κάτι εἶναι καθ' ἑαυτὸ, ὑπάρχει αὐτοτελῶς, χωρὶς νὰ τὸ προσδιορίζουν. Πραγματικά ἡ τέχνη, μέ τὴν ἐκπνευμάτιση πού ἔζησε τὰ τελευταῖα διακόσια χρόνια καὶ μέσω τῆς ὁποίας ἐνηλικιώθηκε καὶ ὠρίμασε, δέν ἀποξενώθηκε ἀπὸ τὴ φύση, ὅπως θὰ ἠθελε ἡ ἐκπραγματοποιημένη συνειδηση, ἀλλὰ, σύμφωνα μέ τὴ μορφή της, πλησίασε τὸ ὠραῖο στὴ φύση. Μιά θεωρία τῆς τέχνης πού ἀπλῶς θὰ ταύτιζε τὴν τάση ὑποκειμενοποίησης τῆς τέχνης μέ τὴν ἀνάπτυξη τῆς ἐπιστήμης σύμφωνα μέ τὸν υποκειμενικὸ Λόγο, θέλοντας ἔτσι νὰ παρυσιάσει μιά εὐλογηθῆς, δέν θὰ ἀπέδιόε τὸ νοηματικὸ περιεχόμενο τοῦ καλλιτεχνικοῦ κινήματος. Ἡ τέχνη θέλει νὰ πραγματοποιήσει μέ ἀνθρώπινα μέσα τὴν ομιλία τοῦ μὴ ἀνθρώπινου. Ἡ καθαρὴ ἐκφραση τῶν ἔργων τέχνης, ἀπελευθερωμένη ἀπὸ τὸν ἔνο-

χλητικό υλικό χαρακτήρα, καθώς και από τό λεγόμενο φυσικό υλικό, συγκλίνει με τη φύση, όπως στά πίο αυθεντικά μορφώματα του Anton Webern ό καθαρός ήχος, στόν όποιο άνάγονται δυνάμει τής υποκειμενικής ευαισθησίας, μετατρέπεται σέ φυσικό φθόγγο, εκείνον τής εύγλωττης φύσης ασφαλώς, τή γλώσσα της καί όχι την άπεικόνιση ενός μέρους τής φύσης. Η υποκειμενική διαμόρφωση τής τέχνης ως μή έννοιολογικής γλώσσας είναι -στή σημερινή κατάσταση όρθολογικότητας- ή μόνη φιγούρα στήν όποια άντανεκλάται κάτι σάν τή γλώσσα τής δημιουργίας τού κόσμου, μέ τήν παράδοση συγκάλυψη τού άντανακλώμενου. Η τέχνη προσπαθεί νά μιμηθεϊ μιá έκφραση πού δέν θά ήταν ένθετη άνθρώπινη πρόθεση. Η πρόθεση είναι γι' αύτή μόνον ό φορέας της, τό όχημά της. Όσο πίο τέλειο τό έργο τέχνης, τόσο πίο πολύ άποβάλλονται από πάνω της οί προθέσεις. Η έμμεση φύση, ή έμπεριεχόμενη αλήθεια τής τέχνης, αποτελεί άμεσα τό άντίθετο τής φύσης. Άφού ή γλώσσα τής φύσης είναι βουβή, ή τέχνη επιδιώκει νά κάνει τό βουβό νά μιλήσει- έτσι εκτίθεται στόν κίνδυνο νά άποτύχει έξαιτίας τής άδυναμίας νά αρθεί ή αντίφαση άνάμεσα σέ αύτή τήν 'ιδέα, πού επιβάλλει απεγνωσμένες προσπάθειες, καί σέ εκείνη στήν όποια στοχεύουν οί προσπάθειες, τήν ιδέα εκείνου πού δέν υπακούει στή θέληση, τού απολύτως μή θεληματικού.

Η ομορφιά τής φύσης έγκειται στό γεγονός ότι φαίνεται πώς λείει περισσότερο από αυτό πού είναι. Νά άποσπάσει αυτό τό περισσότερο άπό τόν τυχαίο του χαρακτήρα, νά εξουσιάσει τή φαινομενικότητά του, νά καθορίσει τήν Ιδια ως φαινομενικότητα καί νά τήν άρνηθεϊ ως κάτι μή πραγματικό, ως επίφαση, αύτή είναι ή Ιδέα τής τέχνης. Τό περισσότερο, πού είναι φτιαγμένο άπό άνθρώπους, δέν έγγυσται όντως τό μεταφυσικό περιεχόμενο τής τέχνης. Αυτό θά μπορούσε νά είναι εντελώς σωστό καί παραταύτα τά έργα τέχνης θά μπορούσαν νά θέσουν τό περισσότερο ως φαινόμενο. Έργα τέχνης γίνονται παράγοντας αυτό τό περισσότερο- παράγουν τήν ίδια τους τήν υπέρβαση (Transzendenz), δέν είναι τό πεδίο δράσης της, καί αύτό τά διαχωρίζει πάλι από τήν υπέρβαση. Η θέση της μέσα στά έργα τέχνης είναι τό πλέγμα συναρτήσεων των στοιχείων τους. Καθώς επιζητούν τή συνοχή ενός τέτοιου πλέγματος καί ταυ-

τόχρονα έναρμόζονται σέ αυτό, υπερβαίνουν τό φαινόμενο πού συνιστοῦν, ἀλλά αὐτή ἡ υπέρβαση μπορεῖ νά εἶναι μὴ πραγματική. Με τήν πραγματοποίηση αὐτῆς τῆς υπέρβασης καί ὄχι μέσω σημασιῶν λαμβάνουν τά ἔργα τέχνης πνευματικό χαρακτήρα. Υπέρβαση γιά τά ἔργα τέχνης εἶναι ἡ ομιλία τους ἢ ἡ γραφή τους, πού εἶναι ὅμως χωρίς σημασία ἢ, ἀκριβέστερα, μέ μιά περικεκομμένη ἢ συγκαλυμμένη σημασία. Υποκειμενικά διαμεσολαβημένη, εκδηλώνεται ἀντικειμενικά, ἐτσι ὅμως εἶναι καί πιό εὐμετάβολη. Ἡ τέχνη πέφτει κάτω ἀπό τήν ἐννοιά της ὅταν δέν ἐπιτυγχάνει αὐτή τήν υπέρβαση, ἀποκαλλιτεχνικοποιεῖται. Τό ἴδιο συμβαίνει ὅμως καί ὅταν ἐπιζητεῖ τήν υπέρβαση ἀποβλέποντας στήν ἀπήχηση, ὡς πλέγμα ἐπίδρασης. Αὐτό ἐμπεριέχει ἕνα οὐσιαστικό κριτήριο τῆς νεώτερης τέχνης. Οἱ μουσικές συνθέσεις ἀποτυγχάνουν ὡς παρασκηνακή υπόκρουση ἢ ἀπλῶς ὡς ἐπεξεργασμένο υλικό, ὅπως καί οἱ εἰκόνες ὅταν τά γεωμετρικά ράστερ στά ὅποια περιστέλλονται, παραμένουν, στήν περιστολή τους, αὐτό πού εἶναι· γι'αὐτό εἶναι σημαντικές οἱ ἀποκλίσεις ἀπό τά μαθηματικά σχήματα σέ ὅλα τά μορφώματα πού τά χρησιμοποιοῦν. Τό ἐπιδιωκόμενο ρίγος εἶναι ἀχρηστο: δέν ἐπιτυγχάνεται καν. Ἐνα ἀπό τά παράδοξα τῶν ἔργων τέχνης εἶναι ὅτι αὐτό πού θέτουν δέν ἐπιτρέπεται παραταῦτα νά τό θέσουν· ἀπό αὐτό κρίνεται ἡ οὐσιαστική τους αξία.

Γιά τήν περιγραφή τοῦ προαναφερόμενου «περισσότερου» δέν ἀρκεῖ ὁ ψυχολογικός ὀρισμός τῆς Gestalt,³⁶⁰ σύμφωνα μέ τόν ὁποῖο ἕνα ὅλον εἶναι κάτι περισσότερο ἀπό τά μέρη του, ἀφού τό περισσότερο δέν εἶναι ἀπλῶς τό πλέγμα συναρτήσεων, τό πλαίσιο, ἀλλά ἕνα Ἄλλο, διαμεσολαβημένο ἀπό αἰρεό τό πλαίσιο καί παραταῦτα ξεχωριστό. Τά καλλιτεχνικά στοιχεῖα στό πλέγμα συναρτήσεων τους υποβάλλουν κάτι πού δέν ἐμπίπτει σέ αὐτό. Ἐδῶ ὅμως συναντοῦμε μιά ἱστοριοφιλοσοφική ἀντινομία. Ὁ Benjamin, συζητώντας τό θέμα τῆς «αὔρας», τῆς ὁποίας ἡ ἐννοια βρίσκεται πολύ κοντά στό φαινόμενο πού, λόγω τοῦ κλειστοῦ καί ἐνιαίου χαρακτήρα του, παραπέμπει πέρα ἀπό τόν εαυτό του, παρατήρησε ὅτι ἡ εξέλιξη πού ἀρχισε μέ τόν Baudelaire ἐπιβάλλει ταμπού στήν «αὔρα», νοούμενη περίπου ὡς «ατμόσφαιρα»·³⁷ ἤδη στόν Baudelaire ἡ υπέρβαση τοῦ καλλιτεχνικοῦ φαινομένου πραγματοποιεῖται καί ταυτόχρονα ἀπορρίπτεται. Ἀπό αὐτή τήν ἀποψη ἡ ἀποκαλλιτεχνικοποίηση τῆς τέχνης δέν ὀρίζεται μόνον ὡς στάδιο ρευστό-

ποίησής της, άλλα και ως τάση εξέλιξής της. Και όμως μέσα στην εξέγερση κατά τής αύρας και τής ατμόσφαιρας, πού στο μεταξύ έχει κοινωνικοποιηθεί, δέν έχει χαθεί απλώς εκείνος ό σπινθηρισμός στον όποιο τό «περισσότερο» τού φαινομένου εκδηλώνεται εναντίον τού ίδιου τού φαινομένου. 'Αρκεί απλώς νά συγκρίνουμε καλά ποιήματα τού Brecht, πού εμφανίζονται σάν νά ήταν προτάσεις πρωτοκόλλου, μέ κακά ποιήματα εκείνων στους όποιους ή εξέγερση κατά τής ποιητικότητας είναι ένα πισωγύρισμα σέ προαισθητικά επίπεδα. Αυτό πού στην άπομαγικοποιημένη λυρική ποίηση τού Brecht διαφέρει ριζικά από άπλοϊκές ρήσεις συνιστά τήν υψηλή άξια της. Ό Erich Kahler είναι μάλλον ό πρώτος πού τό πρόσεξε και ή καλύτερη μαρτυρία γι' αυτό είναι τό ποίημα γιά τούς δύο γερανούς.³⁸ Η αισθητική υπέρβαση και ή άπομαγικοποίηση επιτυγχάνουν τήν ταυτοφωνία στη σιωπή: στο έργο τού Beckett. Τό γεγονός ότι ή μή σημασιοδοτική γλώσσα δέν είναι λόγος τήν κάνει νά συγγενεύει μέ τή σιωπή. Κάθε έκφραση, στενός συγγενής τού υπερβατικού στοιχείου, βρίσκεται ίσως τόσο κοντά στη σιωπή, όπως στη μεγάλη νεώτερη μουσική τίποτε δέν έχει τόση έκφραση όσο ό ήχος πού σβήνει καθώς βγαίνει γυμνός μέσα από τήν πυκνή δομή, στον οποίο ή τέχνη δυνάμει τής Ιδίας της τής κίνησης εκβάλλει στο φυσικό της στοιχείο.

Η στιγμή τής έκφρασης στά έργα τέχνης δέν είναι όμως ή περιστολή τους στο υλικό τους ως κάτι άμεσο, αλλά ως κάτι άπολύτως διαμεσολαβημένο. Τά έργα τέχνης γίνονται φαινόμενα υπό τή μεστή έννοια, φανερώματα ή εκφάνσεις ενός "Άλλου, όταν δίδεται έμφαση στον μή πραγματικό χαρακτήρα τής ίδιας τους τής πραγματικότητας. Ό ένυπαρκτος σέ αυτά χαρακτήρας τής τελούμενης πράξης προσδίδει σέ αυτά, όσο και αν έχουν πραγματοποιηθεί στά υλικά τους ως κάτι διαρκές, κάτι στιγμιαίο, ξαφνικό. Τό καταγράφει εκείνη ή αίσθηση τού παρατηρητή, μπροστά σέ ένα σημαντικό έργο, ότι δέχεται μιá ξαφνική επίθεση. Αυτό κάνει όλα τά έργα τέχνης, παρόμοια μέ τό ωραίο στη φύση, νά μοιάζουν μέ τή μουσική, κάτι πού άλλοτε τό θύμιζε τό όνομα μούσα. Στη στοχαστική και υπομονετική θεώρησή τους τά έργα τέχνης αρχίζουν νά κινούνται. Κατ' αυτό είναι όντως ομοιώματα τού προϊστορικού ρίγους στην εποχή τής αντικειμενοποίησης- ή φρίκη τούτης τής εποχής επαναλαμβάνεται μπροστά στά αντικειμενοποιημένα αντικείμενα. Όσο

βαθύτερος είναι ο χωρισμός³⁸ μεταξύ των μεμονωμένων πραγμάτων, πού έχουν περίγραμμα και διακρίνονται τό ένα από τό άλλο, καί τών οντοτήτων πού ξεθωιάζουν, τόσο κενή είναι ή ματιά τών έργων τέχνης, ή μόνη ανάμνηση^{38Λ} αυτού πού έχει τή θέση του πέρα από τόν χωρισμό. Επειδή τό ρίγος έχει περάσει καί παραταύτα ή Φρίκη επιβιώνει, τόν αντικειμενοποιούν τά έργα τέχνης ως όμοιώματά του. 'Ακόμη καί άν άλλοτε οί άνθρωποι, αδύναμοι μπροστά στη φύση, φοβούνται εκείνο τό ρίγος ως πραγματικό, δέν είναι μικρότερος ούτε πίο ανυπόστατος ό φόβος τους μήπως αυτό τό ρίγος διαλυθεί. Όλος ό διαφωτισμός συνοδεύεται από τό άγχος μήπως χαθεί αυτό πού τόν έθεσε σέ κίνηση καί πού κινδυνεύει νά καταβροχθισθεί από τόν Ιδιο, ή αλήθεια. Στηριζόμενος μόνο στίς δικές του δυνάμεις, απομακρύνεται από τή μη άπατηλή αντικειμενικότητα πού θά ήθελε νά κατακτήσει· καί εξαναγκαζόμενος από την Ιδια του τήν αλήθεια τείνει νά κρατήσει ζωντανό εκείνο πού στό όνομα τής αλήθειας έχει καταδικασθεί.³⁸⁷ Μιά τέτοια Μνημοσύνη³⁸⁰ είναι ή τέχνη. Η στιγμή τής εμφάνισης στά έργα είναι όμως ή παράδοση ένότητα ή ισορροπία μεταξύ τού εξαφανιζόμενου καί τού διατηρούμενου. Τά έργα τέχνης είναι κάτι στάσιμο καί ταυτόχρονα δυναμικό· είδη πού κινούνται κάτω από τήν εγκεκριμένη κουλτούρα, όπως τά δραματικά στιγμιότυπα (Tableaux) σέ σκηνές τσίρκων ή επιθεωρήσεις, ήδη όμως καί τά μηχανικά παιχνίδια τών άναβρυτηρίων τού δέκατου έβδομου αιώνα, ομολογούν εκείνο πού τά αύθεντικά έργα τέχνης κρύβουν μέσα τους ως τό μυστικό τους a priori. Παραμένουν όμως πεφωτισμένα, καθώς επιθυμούν νά κάνουν σύμμετρο πρós τούς ανθρώπους τό θυμιζόμενο ρίγος, πού στούς μαγικούς προϊστορικούς χρόνους ήταν άσύμμετρο. Τό άγγιξε ό Hegel όταν όλίζε τήν τέχνη ως τήν προσπάθεια άφαίρεσης τού ξένου στοιχείου.³⁹ Στό τεχνούργημα απελευθερώνεται τό ρίγος από τη μυθική άπάτη τής αυτοτελούς του ύπαρξης χωρίς νά ισοπεδώνεται εξισωνόμενο μέ τό υποκειμενικό πνεύμα. Η αυτονόμηση τών έργων τέχνης, ή αντικειμενοποίησή τους από τούς ανθρώπους, προβάλλει μπροστά στά μάτια τους τό ρίγος μη μετριασμένο καί ως κάτι πού ποτέ δέν έχει προϋπάρξει. Η πράξη τής άποξένωσης σέ μία τέτοια αντικειμενοποίησή, πού κάθε έργο τέχνης τελεί, έχει διορθωτικό χαρακτήρα. Τά έργα τέχνης είναι ούδετεροποιημένα καί κατά συνέπεια ποιοτικά άλλαγμένα επιφάνεια. 'Αν οί άρχαίτες

θεότητες φανερώνονται φευγαλέα ατούς τόπους λατρείας τους ή τουλάχιστον αν είχαν φανερωθεί στον προϊστορικό κόσμο, αυτά τα θεοφάνεια έγιναν νόμος της διάρκειας των έργων τέχνης με τίμημα την απώλεια της σωματικής υπόστασης των εμφανιζόμενων. Πιο κοντά στο έργο τέχνης ως φαινόμενο βρίσκεται η *apparition*, το ουράνιο φαινόμενο. Μέ αυτή βρίσκονται σε συνεννόηση τα έργα τέχνης, καθώς αναδύεται πάνω από τους ανθρώπους, απομακρυσμένη από τις προθέσεις τους και από τον κόσμο των πραγμάτων. Τα έργα τέχνης που έχουν αποβάλει χωρίς ίχνη αυτή την *apparition* είναι απλώς κελύφη, χειρότερα από το απλώς υπάρχον, διότι δεν είναι ούτε καν χρήσιμα. Σε τίποτε δεν θυμούνται τα έργα τέχνης το μάννα^{39α} όσο στο άκρο αντίθετό του, την υποκειμενικά τιθέμενη κατασκευή του αναπόφευκτου. Τα έργα τέχνης είναι μία στιγμή, που τουλάχιστον στα παραδοσιακά έργα αποκρυσταλλωνόταν εκεί όπου τα μερικά τους στοιχεία σχημάτιζαν μία ολότητα. Η γόνιμη στιγμή της αντικειμενοποίησής τους είναι εκείνη που τα συγκεντρώνει για να απαρτίσουν ένα φαινόμενο και όχι μόνο τα χαρακτηριστικά της έκφρασης, που είναι διάσπαρτα στα έργα τέχνης. Ξεπερνούν τον κόσμο των πραγμάτων με την ίδια τους την υλική υπόσταση, την τεχνητή αντικειμενοποίησή τους. Εύγλωττα γίνονται δυνάμει της ανάφλεξης μεταξύ του πράγματος και του φαινομένου. Είναι πράγματα που έχουν την ιδιότητα να φανερώνονται. Η ένυπαρκτη διαδικασία τους εκδηλώνεται ως δική τους δράση, όχι ως αυτό που έκαναν οι άνθρωποι με αυτά καθώς και όχι μόνο για τους ανθρώπους.

Ἄρχετυπο των έργων τέχνης είναι το φαινόμενο του πυροτεχνήματος, το οποίο, λόγω του φευγαλέου χαρακτήρα του και επειδή είναι κενή διασκέδαση, δεν προσέχθηκε σχεδόν καθόλου από τη θεωρία· μόνον ο Valéry ακολούθησε μερικούς συλλογισμούς που τουλάχιστον είναι παρεμφερείς. Το πυροτέχνημα είναι κατ' ἐξοχήν *apparition*: κάτι εμπειρικά εμφανιζόμενο, άπελευθερωμένο από το βάρος της έμπειρικότητας ως διάρκειας, σημείο του ουρανού και ταυτόχρονα κάτι κατασκευασμένο, σοβαρό προμήνυμα συμφοράς,³⁹¹³ μία γραφή που αστράφτει μία στιγμή και άμέσως χάνεται, ή οποία όμως δεν μπορεί να αναγνωσθεῖ ιός πρὸς τη σημασία της. Ο άποχωρισμός της αισθητικής σφαίρας, με τή σαφέστατη απόσταση ενός άπολύτως εφήμερου από κάθε σκοπιμότητα, δεν

είναι τό τυπικό χαρακτηριστικό αὐτοῦ τοῦ ἐφήμερου. Τά ἔργα τέχνης δέν ξεχωρίζουν χάρη σε μιά ἀνώτερη τελειότητα ἀπό τόν σφαλερό κόσμο τῶν ὑπαρχόντων πραγμάτων, ἀλλά, ὅπως τό πυροτέχνημα, καθὼς ἀστραποβολῶντας λαμβάνουν τήν πραγματική μορφή ἑνός εκφραστικοῦ φαινομένου. Δέν εἶναι μόνο τό Ἄλλο τοῦ ἐμπειρικοῦ κόσμου: ὅλα μέσα τους γίνονται ἕνα Ἄλλο. Αὐτό συγκινεῖ περισσότερο ἀπό οτιδήποτε ἄλλο στά ἔργα τέχνης τήν προκαλλιτεχνική συνείδηση, ἡ ὁποία υποκύπτει πρόθυμα στό δέλεαρ πού γενικά ἔλκει πρὸς τήν τέχνη, κάτι πού μεσολαβεῖ μεταξύ τῆς τέχνης καί τοῦ ἐμπειρικοῦ κόσμου. Ἐνῶ τό προκαλλιτεχνικό στρώμα δηλητηριάζεται ἀπό τήν ἀξιοποίησή του, ὥσπου τά ἔργα τέχνης τήν ἀποβάλλουν, αὐτή ἐπιβιώνει μέσα τους μετουσιωμένη. Δέν χαρακτηρίζονται τόσο πολύ ἀπό κάτι ἰδεατό, ὅσο μάλλον χάρη στήν ἐκπνευμάτισή τους ὑπόσχονται κάτι δεσμευμένο καί μὴ παρεχόμενο στίς αἰσθήσεις. Αὐτό γίνεται αὐτό τό χαρακτηριστικό τους σέ φαινόμενα ἀπό τά ὁποία ἡ αἰσθητική ἐμπειρία χειραφετήθηκε, στά λείψανα μίας τέχνης τρόπον τινά ξένης πρὸς τήν τέχνη, πού δίκαια ἢ ἀδίκαια ἀποκαλεῖται ταπεινή, ὅπως εἶναι τό τσίρκο, τό ὁποῖο στή Γαλλία τράβηξε τήν προσοχή τῶν ζωγράφων τοῦ κυβισμού καί τῶν θεωρητικῶν τοῦ καί στή Γερμανία τό ενδιαφέρον τοῦ Wedekind. Ἡ σωματική τέχνη, ὅπως τήν ἀποκάλεσε ὁ Wedekind, δέν ἔμεινε μόνο πίσω ἀπό τήν ἐκπνευματισμένη οὔτε εἶναι ἀπλῶς τό συμπλήρωμά της: χάρη στήν ἀπουσία προθέσεων εἶναι καί πρότυπό της. Κάθε ἔργο τέχνης, καί μόνο μέ τήν ὑπαρξή του, ὡς ξένο πρὸς τήν ἀποξένωση, ἀνακαλεῖ στή μνήμη τό τσίρκο, εἶναι ὁμως κυριολεκτικά χαμένο ἂν σπεύσει νά παραβγεῖ μαζί του. Ἡ τέχνη δέν γίνεται εἰκόνα χάρη στήν Ἰδια τήν apparition, ἀλλά μόνο χάρη στήν ἀντίθετη τάση. Τό προκαλλιτεχνικό στρώμα τῆς τέχνης εἶναι ταυτόχρονα τό μέμνησο τοῦ ἀντιπολιτιστικοῦ τοῦ χαρακτηριστικοῦ, τῆς καχυποψίας τοῦ ἀπέναντι στήν ἀντίθεσή της πρὸς τόν ἐμπειρικό κόσμο, τόν ὁποῖο ἀφήνει ἀνενόητο. Σημαντικά ἔργα τέχνης ἐπιδιώκουν παραταῦτα νά ἐνσωματώσουν αὐτό τό ἀντικαλλιτεχνικό στρώμα. Ὅπου αὐτό λείπει, ἐπεὶδὴ θεωρεῖται παιδαριώδες, ὅπως ἀπό τόν ἐκπνευματισμένο ἐκτελεστή μουσικῆς δωματίου τό παραμικρό ἶχνος τοῦ ὀρθίου βιολιστῆ ἢ ἀπό τό μὴ ἰλλουζιονιστικό δράμα τό παραμικρό ἶχνος τῆς παρασκηνιακῆς μαγείας, ἡ τέχνη ἔχει καταθέσει τά ὅπλα. Ἀκόμη καί στό *Τέλος τοῦ παιγνιδίου* τοῦ Beckett ση-

χώνεται ή αυλαία γεμάτη υποσχέσεις· θεατρικά έργα καί σκηνοθεσίες πού παραλείπουν τήν αυλαία παραποιούν τη φύση τους μέ ένα άνίσχυρο τέχνασμα. Καί ή στιγμή πού σηκώνεται ή αυλαία δέν είναι παρά ή προσδοκία τής apparition. Άν τά θεατρικά έργα τού Beckett, γκρίζα όπως μετά τη δύση τού ήλιου καί τού κόσμου, θέλουν νά ξορκίσουν τόν παρδαλό κόσμο τού τσίρκου, μένουν πιστά σέ αυτόν καθώς διαδραματίζονται πάνω στη σκηνή καί επειδή ξέρει κανείς ότι τούς αντίηρώες τους τούς έχει έμπνευσθει από τούς παλιάτσους καί από τίς γκροτέσκες ταινίες τού κινηματογράφου. Γιαυτό καί παρ' όλη τήν αυστηρή λιτότητα δέν παραιτούνται από τά στοιχεία τής στολής καί τού παρασκηνίου: ό υπηρέτης Κλόβ, πού μάταια επιθυμεί νά ξεφύγει, φοράει τήν κωμικά απαρχαιωμένη στολή ενός "Αγγλου ταξιδιώτη, ό αμμόλοφος των *Ευτυχισμένων ήμερων* (Happy Days) μοιάζει μέ σχηματισμούς τής άμερικανικής Δύσης· γενικά τό ερώτημα είναι μήπως άκόμη καί τά πιό άφηρημένα μορφώματα τής ζωγραφικής, μέ τό υλικό τους καί τήν οπτική του οργάνωση, έχουν πάνω τους υπολείμματα ρεαλισμού, τόν όποιο άποσύρουν από τήν κυκλοφορία. Άκόμη καί έργα τέχνης πού παραμένουν αδέκαστα καί άποκλείουν τή γιορτή καί τήν παρηγοριά, δέν άπαλείφουν τή λάμψη καί τήν αποκτούν άκόμη περισσότερο όσο πιό έπιτυχή είναι. Σήμερα ή λάμψη έχει περάσει ακριβώς στά θλιβερά καί απαρηγόρητα. "Οντας ξένα πρós κάθε σκοπιμότητα, εκφράζουν πέρα από τήν άβυσσο των αιώνων τή συμπάθειά τους πρós τόν περιττό πλάνητα, πού δέν δέχεται πρόθυμα τά κελεύσματα τής σταθερής ιδιοκτησίας καί τού πολιτισμού των μόνιμα εγκατεστημένων. Μιά από τίς δυσκολίες τής σημερινής τέχνης είναι ότι ντρέπεται γιά τήν apparition, χωρίς νά μπορεί όμως νά τήν αποβάλει* μή μπορώντας νά κρύψει τίποτε από τόν εαυτό της, διαφανής μέχρι καί τή συστατική γιά τόν εαυτό της φαινομενικότητα, πού στή διαφάνειά της μοιάζει αναληθής στά μάτια τής τέχνης, υπονομεύει τήν ίδια της τή δυνατότητα, πού στή γλώσσα τού Hegel δέν είναι πιά ουσιώδης. Ένα χαζό άνέκδοτο από τόν στρατό τής εποχής τού αύτοκράτορα Γουλιέλμου κάνει λόγο γιά έναν υποκόμο πού ό προϊστάμενός του μιά ώραία Κυριακή τόν έστειλε στόν ζωολογικό κήπο. Έπιστρέφοντας ταραγμένος λέει: Κύριε άνθυπολοχαφέ, τέτοια ζώα δέν υπάρχουν. Ή αισθητική εμπειρία χρειάζεται έναν τέτοιο τύπο αντίδρασης, ό όποιος ταυτόχρονα

είναι ξένος προς την έννοια της τέχνης. Μαζί μέ τό θαυμάζει του νεανία εξαλείφονται καί τά έργα τέχνης· ό *Angelus Novus* του Klee τό προκαλεί όπως οί ήμιζωικές-ήμιανθρώπινες μορφές της ινδικής μυθολογίας. Σέ κάθε γνήσιο έργο τέχνης φανερώνεται κάτι πού δέν υπάρχει. Δέν τό συνθέτουν σάν φαντασιώσεις από διάσπαρτα υπαρκτά στοιχεία. Μέ αυτά έτοιμάζουν άστερισμούς, οί όποιοι γίνονται κρυπτογραφήματα, χωρίς όμως, όπως οί φαντασιώσεις, νά εμφανίζουν τά κρυπτογραφημένα ως άμεσα υπαρκτά πράγματα. Από τό ώραίο στή φύση διακρίνονται τά κρυπτογραφημένα στοιχεία τών έργων τέχνης, ή μία πλευρά τής *apparition* τους, καθόσον καί αυτά τά στοιχεία δέν επιτρέπουν μέν μονοσήμαντες κρίσεις, αλλά στήν ίδια τους τή μορφή, στό πώς τής συγκάλυψης, άποκοτύν μέγιστη βεβαιότητα. Έτσι άνταγωνίζονται τίς συνθέσεις τής σημασιοδοτικής σκέψης, τού άσυμφιλίωτου εχθρού τους.

Η έμφάνιση ενός μή υπαρκτού ως υπαρκτού έδωσε τήν αφορμή γιά νά τεθεί τό ζήτημα τής αλήθειας τής τέχνης. Απλώς κατά τή μορφή της υπόσχεται κάτι πού δέν υπάρχει, δηλώνει άντικειμενικά καί έστω όχι εντελώς άμεσα οτι αυτό, ακριβώς επειδή φανερώνεται, πρέπει νά είναι καί δυνατόν νά υπάρχει. Η άνικανοποίητη λαχτάρα ένόψει τού ωραίου, τήν όποια ό Πλάτων περιέγραψε μέ τή δροσιά τής πρώτης φοράς, είναι ή λαχτάρα γιά τήν ικανοποίηση τής υπόσχεσης. Η ετυμηγορία πού βαραίνει τήν ιδεαλιστική φιλοσοφία τής τέχνης είναι οτι δέν μπόρεσε νά φθάσει στόν πάγιο τύπο τής υπόσχεσης τής ευτυχίας (*promesse du bonheur*). Δεσμεύοντας θεωρητικά τό έργο τέχνης μέ αυτό πού συμβόλιζε, άνοσιουργούσε σέ βάρος τού πνεύματος πού ενυπάρχει στό ίδιο τό έργο. Αυτό πού υπόσχεται καί όχι ή ευαρέσκεια τού παρατηρητή είναι ή κοιτίδα τού αισθητού στοιχείου στήν τέχνη - Αυτό πού άναδύεται στήν *apparition* ό ρομαντισμός θέλησε νά τό ταυτίσει άπολύτως μέ τό καλλιτεχνικό στοιχείο. Συνέλαβε έτσι κάτι ουσιώδες, αλλά τό περιόρισε σέ κάτι μερικό, στό εγκώμιο μιας ιδιαίτερης καί δήθεν άπειρης στό έσωτερικό της συμπεριφοράς τής τέχνης, μέ τήν απειληλή προσδοκία ότι μέ τόν στοχασμό καί τή θεματολογία μπορεί νά πιάσει αυτό πού είναι ό αιθέρας της καί πού παραμένει άκαταμάχητο ακριβώς επειδή δέν γίνεται χειροπιαστό: ούτε υπαρκτό πράγμα ούτε γενική έννοια. Συνδέεται μέ τό ιδιαίτερο, άντιπροσωπεύει τό μή υπαγόμενο, αυτό πού προκαλεί τήν κυρίαρχη άρχή

τής πραγματικότητας, την αρχή της αντικαταστασιμότητας των πραγμάτων. Τό φανερωνόμενο δέν είναι αντικαταστάσιμο, διότι δεν παραμένει ούτε μιά αδιάφορη λεπτομέρεια, πού θά μπορούσε νά αντικατασταθεῖ μέ κάτι άλλο, ούτε μιά κενή γενική έννοια, πού ως ένότητα γνωρισμάτων θά εξίσωνε μεταξύ τους τά ειδικά χαρακτηριστικά πού περιλαμβάνει. Άν στην πραγματικότητα έχουν γίνει τά πάντα αντικαταστατά, ή τέχνη αντιπαρατάσσει στό όλα δι' άλλο³⁹⁰ εικόνες αὐτοῦ πού είναι Ἰδιο μέ τόν εαυτό του, χειραφετημένο ἀπό τά πάγια σχήματα επιβεβλημένης ταύτισης. Πρός την ιδεολογία^{39ε} κλίνει ὁμως ή τέχνη καθώς ως ιδεατή εικόνα (imago) των έργων τέχνης είναι μιά γλώσσα πού οἱ λέξεις της βρίσκονται έξω ἀπό τό φάσμα, πού δέν τίς έχει περιλάβει ή προκαθορισμένη αρμονία τοῦ γενικοῦ. Ένα σημαντικό μυθιστόρημα αγωνίας τοῦ Leo Perutz έχει ως μοτίβο του τό χρώμα Drommetenrot.⁴⁰ Ὑποκαλλιτεχνικά εἶδη ὅπως ή «επιστημονική φαντασία» (science fiction) προσκολλώνται σέ μιά τέτοια Ἰδέα μέ ἀφελή πίστη στό υλικό καί κατά συνέπεια ἀνίσχυρα. Τό μή ὑπαρκτό μπορεῖ νά ἀναδύεται ξαφνικά στά έργα τέχνης, ἀλλά δέν τό καταλαμβάνουν αὐτοῦσιο ως διά μαγείας. Τό μή ὑπαρκτό είναι γι' αὐτά διαμεσολαβημένο ἀπό τά θρύψαλα τοῦ ὑπαρκτοῦ κόσμου, τά ὅποια συγκεντρώνονται στά έργα τέχνης γιά νά συνθέσουν τήν apparition. Δέν είναι δουλειά τῆς τέχνης νά ἀποφανθεῖ μέ τήν ὑπαρξή της ἀν τό φανερωνόμενο μή ὑπαρκτό ὑπάρχει ως ἐμφανιζόμενο, ως ορατό φαινόμενο, ή παραμένει στή φαινομενικότητα, τήν κατ' ἐπίφαση ὑπαρξη. Τά έργα τέχνης ἀντλούν τό κύρος τους ἀπό τό γεγονός ὅτι μάς ἀναγκάζουν νά σκεφθούμε πώς τά ἴδια, μορφώματα τοῦ ὑπαρκτοῦ κόσμου καί ἀνίκανα νά προσδώσουν ὑπαρξη στό μή ὑπαρκτό, θά μπορούσαν νά γίνουν επιβλητική εικόνα τῆς ὑπαρξης ἀν τό μή ὑπαρκτό δέν ἦταν εἶναι καθ' ἑαυτό. Ἡ πλατωνική οντολογία ἀκριβώς, πῶς συμβιβάσιμη μέ τόν θετικισμό παρά μέ τή διαλεκτική, δυσανασχετούσε μέ τόν φαινομενικό χαρακτήρα τῆς τέχνης, σάν ή ὑπόσχεση τῆς τέχνης νά δημιουργοῦσε ἀμφιβολίες γιά τή θετική πανταχοῦ παρουσία τοῦ εἶναι καί τῆς ιδέας, γιά τήν ὅποια ὁ Πλάτων ἠλπιζε ὅτι ἐννοιολογικά μπορεῖ νά βεβαιωθεῖ. Ἀν οἱ ιδέες του ἦταν τό εἶναι καθ' ἑαυτό, δέν θά ἦταν ἀπαραίτητη ή τέχνη· οἱ ἀρχαῖες ὄντολογίες ἦταν δύσπιστες ἀπέναντι στήν τέχνη, θά ἠθελαν νά τήν **ἐλέγξουν** πραγματιστικά, διότι κατά βάθος γνώριζαν ὅτι ή ἵποστασιοποιη-

μένη γενική έννοια όέν είναι αυτό πού υπόσχεται τό ώραίο. Ή κριτική τού Πλάτωνα στήν τέχνη όέν είναι όμως αυστηρά πειστική, επειδή ή τέχνη άρνείται ότι είναι κυριολεκτικά πραγματικά τά υλικά της περιεχόμενα, τά οποία ό Πλάτων τής καταλογίζει ως ψεύδη. Ό έκθειασμός τής έννοιας, ή αναγόρευσή της σέ Ιδέα, συμμαχεί μέ τήν άπειρόκαλη τυφλότητα όσον άφορά τό κεντρικό στοιχείο στήν τέχνη, τή μορφή. Παρ' όλα αυτά όμως ή κηλίδα τού ψεύδους δέν μπορεί νά φύγει μέ απλό τρίψιμο· τίποτε δέν έγγυάται ότι θά τηρήσει τήν άντικειμενική της υπόσχεση. Γιαυτό κάθε θεωρία τής τέχνης πρέπει ταυτόχρονα νά άσκει κριτική στήν τέχνη. 'Ακόμη καί στή ριζοσπαστική τέχνη υπάρχει τόσο ψέμα όσο ή Ιδια παραλείπει τήν παραγωγή τού δυνατού, επειδή τό παράγει ως φαινομενικότητα. Τά έργα τέχνης λαμβάνουν πιστώσεις ένόψει μιας πρακτικής πού δέν έχει άρχίσει ακόμη καί γιά τήν οποία κανένας δέν είναι σέ θέση νά πει άν θά δεχθεί νά πληρώσει τή συναλλαγματική της.

Ως apparition, ως φαινόμενο καί όχι ως απεικόνιση, είναι τά έργα τέχνης εικόνες. "Αν ή συνείδηση έχει απελευθερωθεί μέσω τής άπομαγικοποίησης τού κόσμου από τό παλαιό ρίγος, τό ίδιο άναπαράγεται ώστόσο συνεχώς μέσα στόν Ιστορικό ανταγωνισμό υποκειμένου καί αντικειμένου. Τό αντικείμενο έγινε τόσο άσύμμετρο πρός τήν εμπειρία, ξένο, εκφοβιστικό, όπως άλλοτε τό μάνα. Αυτό χρωματίζει τόν εικονιστικό χαρακτήρα, ό όποιος φανερώνει μιά τέτοια ξενικότητα άφού μεταξύ άλλων στό έργο τέχνης γίνεται ή άπόπειρα νά καταστεί παραταύτα προσιτό στήν εμπειρία ενα αντικείμενο έκπραγματισμένο καί άποξενωμένο. Καθήκον των έργων τέχνης είναι νά συνειδητοποιούν τό γενικό μέσα στό ειδικό, πού υπαγορεύει τή συνοχή τού υπάρχοντος καί σκεπάζεται από τό υπάρχον, όχι μέ τήν απομόνωση των έπιμέρους νά συγκαλύπτεται ή κυρίαρχη γενικότητα τού διοικούμενου κόσμου. Ή ολότητα είναι τό παραμορφωμένο πρόσωπο πού διαδέχεται τό μάνα. Ό εικονιστικός χαρακτήρας των έργων τέχνης μεταδόθηκε στήν ολότητα, πού εμφανίζεται πίο πιστή στά έπιμέρους παρά στίς συνθέσεις τους. Μέ τή σχέση της πρός τό όχι κατευθείαν προσιτό στή συλλογιστική έννοιολογία καί παραταύτα αντικειμενικό στοιχείο τής συγκρότησης τής πραγματικότητας ή τέχνη τής πεφωτισμένης εποχής, γιά τήν οποία είναι μιά πρόκληση, μένει πιστή στόν διαφωτισμό. Αυτό πού φανερώνεται στήν τέχνη δέν είναι πλέον Ιδανικό ή

αρμονία· οί λύσεις της βρίσκονται πιά μόνο στην αντίφαση καί τη (μουσική) διαφωνία. Ο διαφωτισμός ήταν πάντοτε καί συνείδηση τής εξαφάνισης εκείνου πού ό ίδιος θά ήθελε νά συλλάβει χωρίς πέπλο· φωτίζοντας τό εξαφανιζόμενο, τό ρίγος, ό διαφωτισμός δεν άσκει μόνο κριτική σέ αυτό, αλλά τό διασώζει στά μέτρα εκείνου πού στήν ίδια τήν πραγματικότητα προκαλεί ρίγος. Τά έργα τέχνης ιδιοποιούνται αυτό τό παράδοξο. "Αν είναι αλήθεια ότι ή υποκειμενική όρθολογικότητα τής σχέσης σκοπών-μέσων, ως μερική καί βαθύτατα άνορθολογική, χρειάζεται κακές άνορθολογικές νησίδες καί ως τέτοια νησίδα διευθετεί καί τήν τέχνη, παραταύτα ή τέχνη είναι ή αλήθεια γι' αυτή τήν κοινωνία καθόσον στά αυθεντικά προϊόντα της φανερώνεται ή άνορθολογικότητα τής ορθολογικής συγκρότησης τού κόσμου. Η καταγγελία καί ή προεξόφληση έμφανίζονται στήν τέχνη ως μουσικές συγκοπές. "Αν ή *apparition* είναι ή άναλαμπή, τό θάμβος, τότε ή εικόνα είναι ή παράδοξη άπόπειρα γιά τή μαγική σύλληψη αυτού τού άπολύτως φευγαλέου. Στά έργα τέχνης κάτι στιγμιαίο υπερβαίνει τά όριά του· ή άντικειμενοποίηση μετατρέπει τό έργο τέχνης σέ στιγμή. Έδώ πρέπει νά αναλογισθεΐ κανείς αυτό πού ό Benjamin άποκάλεσε διαλεκτική σέ στασιμότητα, μία ιδέα πού συνέλαβε αναπτύσσοντας τή λεγόμενη διαλεκτική εικόνα. "Αν τά έργα τέχνης ως εικόνες είναι ή διάρκεια τού εφήμερου, τότε συμπυκνώνονται στήν εμφάνισή τους, πού συνιστά κάτι στιγμιαίο. Εμπειρία τής τέχνης σημαίνει συνειδητοποίηση τής ένυπαρκτης διαδικασίας τους άκριβώς όπως κατά τή στιγμή τής άκινητοποίησής της· από αυτό τρέφεται ίσως ή κεντρική έννοια τής αισθητικής τού Lessing, εκείνη τής γόνιμης στιγμής.

Τά έργα τέχνης δέν πλάθουν άπλώς εικόνες ως κάτι διαρκές. "Έργα τέχνης γίνονται επίσης καταστρέφοντας τίς ίδιες τους τίς συλλογές εικόνων· γιαυτό οί εικόνες τους συγγενεύουν βαθύτατα μέ τήν έκρηξη. Όταν ό Μόριτς Στήφελ στό *Frühlings Erwachen* [Ξύπνημα τής άνοιξης] τού Wedekind, άυτοπυροβολείται μέ τό νεροπίστολο, τή στιγμή πού πέφτει ή αύλαία - «Τώρα πιά δέν θά πάω στό σπίτι»⁴¹- φανερώνεται αυτό πού εκφράζει ή άνείπωτη θλίψη τής ποταμιάς μπροστά στήν πόλη, πού σιγά σιγά τήν τυλίγει τό σούρουπο. Τά έργα τέχνης δέν είναι μόνον άλληγορίες, αλλά καί ή καταστροφική τους εκπλήρωση. Τά σόκ πού προκαλούν τά νεώτερα έργα τέχνης είναι ή έκρηξη τού φαινομένου πού συνιστούν. Τό τελευταίο

διαλύεται μέσα τους -αυτονόητο a priori άλλοτε-, μέ μιά καταστροφή που αποκαλύπτει πλέον εντελώς τόν χαρακτήρα τού φαίνεσθαι-πουθενά ίσως τόσο ξεκάθαρα όσο στους πίνακες τού Wols. 'Ακόμη και ή εξάτμιση τής αισθητικής υπέρβασης λαμβάνει αισθητικό χαρακτήρα· τόσο μυθικά αλυσοδεμένα είναι τά έργα τέχνης μέ την αντίθεσή τους. Στο κάψιμο τού φαινομένου απομακρύνονται εκθαμβωτικά από τόν εμπειρικό κόσμο, αντίλογος αυτών που ζούν εκεί μέσα- ή τέχνη σήμερα δέν είναι ίσως νοητή παρά μόνον ως τρόπος αντίδρασης που προκαταλαμβάνει τήν αποκάλυψη [=συντέλεια τού κόσμου]. Κοιτάζοντας ακριβέστερα ανακαλύπτει κανείς ότι και τά μορφώματα μέ ήρεμες χειρονομίες είναι εκφορτίσεις, όχι τόσο τών συσσωρευμένων συναισθημάτων τού ίδιου τού καλλιτέχνη όσο τών εχθρικών δυνάμεων. Ή συνισταμένη τους, ή ισορροπία, δείχνει ότι είναι αδύνατον νά συμβιβασθούν· οι αντινομίες τους είναι, όπως εκείνες τής γνώσης, άλυτες μέσα στόν άσυμφιλίωτο κόσμο. Ή στιγμή κατά τήν όποια γίνονται εικόνα, όπου τό εσωτερικό τους έξωτερικεύεται, σπάζει τό κάλυμμα τού εξωτερικού γύρω από τό εσωτερικό- ή apparition τους, που τίς κάνει εικόνα, καταστρέφει ταυτόχρονα πάντοτε και τόν εικονιστικό τους χαρακτήρα. Ο μύθος τού Baudelaire για τόν άντρα που έχασε τό φωτοστέφανο του, όπως τόν ερμηνεύει ό Benjamin,⁴² δέν περιγράφει άπλώς τό τέλος τής «αύρας», αλλά και τήν Ιδια. "Όταν τά έργα τέχνης λαμποκοπούν, ή αντικειμενοποίησή τους διαπερνά τόν εαυτό της και βουλιάζει στόν ορίζοντα. Μέ τόν ορισμό τής τέχνης ως φαινομένου έχει έγχαραχθεί μέσα της τελεολογικά ή Ιδια της ή άρνηση- ή ξαφνική ανάδυση τού φαινομένου διαψεύδει τήν αισθητική φαινομενικότητα. Τό φαινόμενο όμως και ή έκρηξη του στο έργο τέχνης έχουν ουσιαστικά ιστορικό χαρακτήρα. Τό έργο τέχνης μέσα του, όχι άπλώς, όπως αρέσει στόν ιστορισμό, σύμφωνα μέ τή θέση του στην πραγματική ιστορία, δέν είναι ένα «είναι» αποδεσμευμένο από τό «γίγνεσθαι», αλλά ως υπαρκτό είναι γιγνόμενο. Αυτό που φανερώνεται στο έργο τέχνης είναι ό έσωτερικός του χρόνος, και ή έκρηξη τού φαινομένου σπάζει τή συνέχεια τού ίδιου του φαινομένου. Μέ τήν πραγματική ιστορία διαμεσολαβείται από τόν μοναδολογικό του πυρήνα. Ιστορία μπορεί νά αποκαλείται τό νοηματικό περιεχόμενο τών έργων τέχνης. Ανάλυση τών έργων τέχνης σημαίνει συνειδητοποίηση τής άποθηκευμένης μέσα τους εγγενούς ιστορίας τους.

Ο εικονιστικός χαρακτήρας των έργων είναι Ισως, τουλάχιστον στην παραδοσιακή τέχνη, συνάρτηση τής γόνιμης στιγμής· θα μπορούσε κανείς νά τό δείξει καί στή συμφωνική μουσική τοῦ Beethoven, ὅπως καί γενικά στά ἔργα του πού ἔχουν τή μορφή τής σονάτας. Διαιωνίζεται ἡ στάσιμη κίνηση στή στιγμή καί τό διαιωνιζόμενο καταστρέφεται καθῶς περιστέλλεται στή στιγμή. Τό σημαδεύει ἡ μεγάλη διαφορά τοῦ εικονιστικοῦ χαρακτήρα τής τέχνης ἀπό τίς εικονολογίες τοῦ Klages καί τοῦ Jung. Ὅταν, μετά τή διάσπαση τής γνώσης σέ εικόνα καί σημεῖο, τό ἀποσπασμένο ἀπό τή σκέψη στοιχείο τής εικόνας ταυτίζεται ἀπολύτως μέ τήν ἀλήθεια, τότε ἡ ἀναλήθεια τής διάσπασης δέν διορθώνεται κατὰ κανέναν τρόπο, ἀλλά μάλλον επιτείνεται, ἀφού ἡ διάσπαση πλήττει τήν εικόνα ὅσο καί τήν ἔννοια. "Ὅσο οἱ αἰσθητικές εἰκόνες δέν μποροῦν νά μεταφρασθοῦν ἐγκυρά σέ ἔννοιες, ἄλλο τόσο δέν εἶναι καί «πραγματικές»· κάθε εἰκόνα ἔχει κάτι εἰκονικό, δέν ὑπάρχει καμία χωρίς φανταστικά στοιχεῖα· ἡ ἀλήθεια τους βρίσκεται στό ἱστορικό τους περιεχόμενο, καί οἱ εἰκόνες, ἀκόμη καί οἱ ἱστορικές, δέν πρέπει νά ὑποστασιοποιούνται. - Οἱ αἰσθητικές εἰκόνες δέν εἶναι κάτι ἀκίνητο, δέν εἶναι ἀρχαϊκές σταθερές· τά ἔργα τέχνης γίνονται εἰκόνες καθῶς μιλοῦν οἱ Ἰδιες οἱ διαδικασίες, πού μέσα τους ἔχουν παγώσει λαμβάνοντας ἀντικειμενική μορφή. Ἡ συλλογή εἰκόνων τέχνης συγχέεται ἀπό τήν ἀστική θρησκεία τής τέχνης τύπου Dilthey μέ τό ἀντίθετό της· τόν ψυχολογικό θησαυρό τής φαντασίας τῶν καλλιτεχνῶν, ὁ ὁποῖος εἶναι ἓνα στοιχείο τοῦ ἀκατέργαστου υλικοῦ καί ἔχει συγχωνευθεῖ στό ἔργο τέχνης. Πολύ περισσότερο οἱ λανθάνουσες στά ἔργα τέχνης διαδικασίες πού ἐκδηλώνονται στή στιγμή, ἡ ἐσωτερική τους ἱστορικότητα, εἶναι ἡ κατασταλαγμένη ἐξωτερική ἱστορία. Ἡ δεσμευτικότητα τής ἀντικειμενοποίησής τους καί οἱ ἐμπειρίες ἀπό τίς ὁποῖες ζοῦν εἶναι συλλογικές. Ἡ γλώσσα τῶν ἔργων τέχνης συγκροτεῖται ὅπως κάθε γλώσσα ἀπό τό συλλογικό ὑπόγειο ρεύμα, προπάντων ἐκεῖνη τῶν ἔργων πού τό πολιτιστικό στερεότυπο τά θέλει μοναχικά, ἐντοιχισμένα στόν πύργο τής ἐθελούσιας ἀπομόνωσης· ἡ συλλογική τους οὐσία μιλάει μόνη της μέσα ἀπό τόν εἰκονιστικό τους χαρακτήρα καί ὄχι ἀπό αὐτό πού θά ἠθελαν νά πούν σέ ἀμεση σχέση μέ ὅποιοδήποτε συλλογικό σῶμα, ὅπως διατείνεται ἡ κενή φρασεολογία. Αὐτό συνιστα τήν ἐιδική καλλιτεχνική ἐπίδοση εἶναι νά μήν ἐπιζητεῖ τή γε-

νικότερη δεσμευτικότητα ενός έργου τέχνης με τὰ πλάγια μέσα τῆς θεματολογίας ἢ τῆς υποκλοπῆς μιᾶς ἀπήχησης, ἄλλα μέ την ἐμβά-
θυνση στίς ἐμπειρίες πού τό στηρίζουν, μοναδολογικά, νά φαντα-
σθεῖ τί βρίσκεται πέρα ἀπό τη μονάδα. Τό ἀποτέλεσμα τοῦ έργου
εἶναι ἡ τροχιά πού διαγράφει ὥσπου νά γίνει εικόνα, ὅπως καί ἡ
Ἰδια ἡ εικόνα ὡς στόχος- εἶναι στατικό καί ταυτόχρονα δυναμικό.
Ἡ υποκειμενική ἐμπειρία συγκομίζει εἰκόνες, πού δέν εἰκονίζουν
κάτι, καί αὐτές ἀκριβῶς εἶναι συλλογικές- ἐτσι καί ὄχι ἄλλιῶς δια-
συνδέεται ἡ τέχνη μέ την ἐμπειρία. Δυνάμει ενός τέτοιου περιεχο-
μένου τῆς ἐμπειρίας, ὄχι ἀφού πρώτα προσδιορισθεῖ καί μορφο-
ποιηθεῖ κάτι ὑπό τή συνήθη ἐννοια, ἀποκλίνουν τὰ ἔργα τέχνης ἀπό
την ἐμπειρική πραγματικότητα- κάτι ἐμπειρικό πού ἐπιτυγχάνεται
μέ την παραμόρφωση τοῦ ἐμπειρικοῦ κόσμου. Αὕτη εἶναι ἡ συγγέ-
νεια τῆς τέχνης μέ τό ὄνειρο, ἐφόσον ἀπομακρύνει ἀπό τὰ ὄνειρα
καί τή μορφολογική της νομοτέλεια. Αὐτό σημαίνει πάντως ὅτι τό
υποκειμενικό στοιχείο των ἔργων τέχνης διαμεσολαβεῖται ἀπό τήν
αὐτοτελή τους ὑπάρξη. Ὁ λανθάνων συλλογικός χαρακτήρας του
ἀπελευθερώνει τό μοναδολογικό ἔργο τέχνης ἀπό τήν τυχαία ἀτο-
μική τους ὑπόστασι. Ἡ κοινωνία, ἡ ὀρίζουσα τῆς ἐμπειρίας, συγ-
κροτεῖ τὰ ἔργα ὡς τό ἀληθινό της υποκείμενο- αὐτό πρέπει νά ἀντι-
τείνει κανεῖς στήν τρέχουσα κατηγορία τοῦ υποκειμενισμοῦ, πού
ἐπιρρίπτεται ἀπό δεξιά καί ἀριστερά. Σέ κάθε αισθητική βαθμίδα
ἐξέλιξης ἀνανεώνεται ὁ ἀνταγωνισμός ἀνάμεσα στόν μή πραγματι-
κό χαρακτήρα τῆς εἰκόνας καί στόν πραγματικό τοῦ ἐμφανιζόμε-
νου ιστορικοῦ περιεχομένου. Ἀπό τίς μυθικές εἰκόνες ὅμως ἀπ-
ελευθερώνονται οἱ αισθητικές μέ τήν υποστολή τους στόν Ἰδιο τους
τόν μή πραγματικό χαρακτήρα- αὐτό λέγεται μορφολογικός νόμος
καί τίποτε ἄλλο. Αὕτη εἶναι ἡ μέθεξη τῆς τέχνης στόν διαφωτισμό.
Ἡ ἀντίληψη περί στρατευμένου ἢ διδακτικοῦ έργου τέχνης ἐπανα-
στρέφεται πίσω ἀπό αὐτόν. Χωρίς νά νοιάζεται γιά τόν πραγματι-
κό χαρακτήρα των αισθητικῶν εἰκόνων τακτοποιεῖ τήν ἀντίθεση
τῆς τέχνης πρὸς τήν πραγματικότητα ἐνσωματώνοντάς την στήν
πραγματικότητα, στήν ὁποία ἡ τέχνη ἐναντιώνεται. Πεφωτισμένα
εἶναι τὰ ἔργα τέχνης πού τηρώντας αυστηρά ἀπόστασι ἀπό τόν
ἐμπειρικό κόσμο μαρτυροῦν ὀρθή συνείδηση.

Εκείνο πού επιτρέπει στά έργα τέχνης, καθώς φανερώνονται, καθώς γίνονται φαινόμενα, νά είναι κάτι περισσότερο από αυτό πού είναι, είναι τό πνεύμα τους. Ο ορισμός τών έργων τέχνης βάσει τού πνεύματός τους συγγενεύει μέ εκείνον πού τά άποκαλεΐ φαινόμενα, κάτι πού φανερώνεται, όχι κάτι πού απλώς φαίνεται. Αυτό πού φανερώνεται στά έργα τέχνης καί όέν μπορεί νά διαχωρισθεΐ από τό φαινόμενο, αλλά δέν ταυτίζεται μέ αυτό, τό μη πραγματικό δεδομένο στην πραγματικότητά του, είναι τό πνεύμα τους. Τό πνεύμα μετατρέπει τά έργα τέχνης, πράγματα μεταξύ πραγμάτων, σέ κάτι διαφορετικό από τά πράγματα, στό "Άλλο τους, κάτι όμως πού μόνον ως πράγματα μπορούν νά γίνουν: όχι μέ την τοποθέτησή τους στόν χώρο καί τόν χρόνο, αλλά μέσα από την ένυπαρκτη σέ αυτά διαδικασία άντικειμενοποίησης, πού τά κάνει Ιδια μέ τόν εαυτό τους, ταυτόσημα. Άλλιώς θά ήταν σχεδόν άδύνατον νά γίνει λόγος γιά τό πνεύμα τους, τό κατ' έξοχήν μη πράγμα. Δέν είναι απλώς ή πνοή, ό Spiritus, πού εμψυχώνει τά έργα ώστε νά είναι φαινόμενα, αλλά καί ή δύναμη ή ό εσωτερικός κόσμος τών έργων, ή δύναμη τής άντικειμενοποίησής τους· τό πνεύμα μετέχει τόσο σέ αυτή όσο καί στό αντίθετό της, στόν αισθητό χαρακτήρα τών πραγμάτων. Τό πνεύμα τών έργων τέχνης είναι ή ένυπαρκτη διαμεσολάβησή τους. Σέ αυτή τή διαμεσολάβηση ύπόκεινται οί αισθητές στιγμές τους καί ή άντικειμενική τους διαμόρφωση· διαμεσολάβηση υπό τήν αύστηρή έννοια σημαίνει ότι τό καθένα από αυτά τά στοιχεία μέσα στό έργο τέχνης γίνεται μέ προφανή τρόπο τό "Άλλο τού έαυτού του. Η αισθητική έννοια τού πνεύματος έχει εκτεθεί άσχημα όχι μόνον από τόν ιδεαλισμό, αλλά καί μέσα από κείμενα τής πρώτης φάσης τής ριζοσπαστικής νεωτερικότητας, λόγου χάρη από εκείνο τού Καντίνσκυ.^{42α} Σέ μιά οργανωμένη έξέγερση έναντίον μιας καλλιτεχνικής αισθησιοκρατίας πού μόλις πίο πρίν, στό Jugendstil, υπερτόνιζε τό άρεστό στίς αισθήσεις, ό Καντίνσκυ απομόνωσε άφηρημένα τήν αντίθετη άρχή καί τήν έκπραγμάτισε έτσι πού ήταν πλέον δύσκολο νά διακρίνει κανείς τό «Πρέπει νά πιστέψεις στό πνεύμα» από τήν πρόληψη καί τόν ένθουσιασμό γιά τήν άνώτερη σφαίρα πού χαρακτηρίζει τούς θιασώτες τής καλλιτεχνικής βιοτεχνίας. Τό πνεύμα στά έργα τέχνης υπερβαίνει τόσο τόν υλικό χαρακτήρα τους όσο καί τό αισθητό φαινόμενο καί παραταύτα δέν ύπάρχει έξω από αυτά τά στοιχεία. Αυτό σημαίνει, άρνητικά, ότι τίποτε στά έργα τέχνης δέν

κυριολεκτεί, προπάντων τά λόγια τους· τό πνεύμα είναι ό αιθέρας τους, αυτό πού μιλάει μέσα από τά έργα η, πίο αυστηρά, αυτό πού τά κάνει γραφή. Όπως δέν μετράει σέ αυτά μιά πνευματικότητα πού δέν θά πήγαζε από τή μορφολογική διάταξη των αισθητών στοιχείων τους -κάθε άλλο πνεύμα στά έργα τέχνης, προπάντων τό φιλοσοφικό, μέ τό όποιο παραγεμίζονται καί τό όποιο δήθεν εκφράζεται από αυτά, όλες οί γαρνιτούρες ιδεών, είναι υλικά όπως τά χρώματα καί οί ήχοι-, έτσι καί ένα αισθητό στοιχείο τών έργων δέν είναι καλλιτεχνικό, άν δέν διαμεσολαβεΐται μέσα του από τό πνεύμα. 'Ακόμη καί εκείνα τά γαλλικά μορφώματα πού γοητεύουν τίς αισθήσεις αποκτούν τήν άξια τους μετατρέποντας άθελά τους τά αισθητά στοιχεία σέ φορείς ενός πνεύματος πού τό περιεχόμενο τής εμπειρίας του βρίσκεται στή θλιβερή εγκατάλειψη σέ μιά ύπαρξη θνητής αισθητήριας άντίληψης· γιαυτό εκείνα τά μορφώματα δέν χαΐρονται ολόκληρη τή γλυκύτητά τους, πού πάντοτε περικόπτεται από τήν αίσθηση τής μορφής. Τό πνεύμα τών έργων τέχνης, χωρίς νά λαμβάνει υπόψη μιά φιλοσοφία τού υποκειμενικού ή τού αντικειμενικού πνεύματος, είναι αντικειμενικό, είναι τό ίδιο του τό περιεχόμενο, καί από αυτό κρίνεται ή τύχη τους: πνεύμα τού ίδιου τού πράγματος, φανεωνόμενο μέσα από τό φαινόμενο. Κριτήριο τής αντικειμενικότητάς του είναι ή δύναμη μέ τήν οποία εμποτίζει τό φαινόμενο. Πόσο λίγο μπορεί νά συγκριθεΐ μέ τό πνεύμα τού παραγωγού -τό πολύ μέ ένα μερικό στοιχείο του-, μπορούμε νά τό άντληθούμε από τό γεγονός ότι άνασταίνεται μπροστά μας από τό τεχνούργημα, από τά προβλήματά του, από τό υλικό του. Ούτε καν ή εμφάνιση τού έργου τέχνης ως συνολική παρουσία είναι τό πνεύμα του καί άκόμη λιγότερο ή ιδέα πού δήθεν ενσαρκώνει ή συμβολίζει· δέν μπορεί νά συλληφθεΐ μέ απτό τρόπο ταυτιζόμενο άμεσα μέ τήν εμφάνισή του. Δέν αποτελεί όμως ούτε ένα στρώμα κάτω ή πάνω από τήν εμφάνιση- ή υπόθεση τής παρουσίας ενός τέτοιου στρώματος θά έκπραγματίζε επίσης τό πνεύμα τού έργου τέχνης. Η κοιτίδα τού πνεύματος είναι ή μορφολογική διάταξη αυτού πού φανερώνεται. Δίνει μορφή στό φαινόμενο, όπως καί τό φαινόμενο δίνει μορφή στό πνεύμα· μιά πηγή φωτός από τήν οποία τό φαινόμενο πυρακτώνεται καί γενικά γίνεται φαινόμενο υπό τή μεστή έννοια. Καθετί αισθητό υπάρχει στήν τέχνη μόνο σπασμένο, έκ-πνευματισμένο. Αυτό μπορεί νά διευκρινισθεΐ σέ σχέση μέ τήν κατη-

γορία τής «σοβαρής κατάστασης» σέ σημαντικά έργα τέχνης του παρελθόντος, χωρίς τη γνώση τής όποιας ή ανάλυση θά ήταν άκαρπη. Πριν από τήν άρχή τής επανέκθεσης στό πρώτο μέρος τής *Σονάτας τοῦ Κρόντσερ*, τήν όποια ό Τολστόι κακολόγησε ως αισθησιακή, μιά συγχορδία τής δεύτερης υποδεσπόζουσας προκαλεῖ τεράστια αίσθηση. "Αν εμφανιζόταν κάπου άλλου εκτός από τη *Σονάτα τοῦ Κρόντσερ*, θά ήταν μάλλον άσήμαντη. Τό χωρίο άποκτά τη σημασία του μόνον από τή θέση του καί τή λειτουργία του σέ αυτό τό μέρος τής σονάτας. Σοβαρό γίνεται καθώς μέ την παρουσία του εδώ καί τώρα παραπέμπει πέρα από αυτό τό σημείο καί μεταδίδει τήν αίσθηση τής «σοβαρής κατάστασης» όσον άφορα αυτά πού προηγήθηκαν καί εκείνα πού άκολουθοῦν. Αυτή όμως δέν οφείλεται σέ μιά μοναδική γιά τίς αισθήσεις Ιδιότητα τών ερεθισμάτων, αλλά, μέ τόν άστερισμό τών αισθητήριων εντυπώσεων πού προκαλούν μερικές συγχορδίες σέ ένα καίριο σημείο, συνιστά κάτι άνεπανάληπτα αισθησιακό.^{42β} Τό πνεύμα είναι δεσμευμένο μέ έναν «τόπο» μέσα στό φαινόμενο, όπως υποτίθεται ότι ήταν καί τά πνεύματα στους στοιχειωμένους τόπους όπου περιφέρονταν όταν τό πνεύμα δέν φανερώνεται, τά έργα τέχνης είναι τόσο άνύπαρκτα όσο καί τό ίδιο. Τό πνεύμα δέν ένδιαφέρεται γιά τή διαφορά ανάμεσα σέ μιά τέχνη πού ρέπει πρós τήν αισθησιακότητα καί σέ εκείνη πού σύμφωνα μέ τό σχήμα τής ιστορίας τοῦ πνεύματος θεωρεῖται ιδεαλιστική. Στόν βαθμό πού υπάρχει, ή αισθησιακή τέχνη ενσαρκώνει τό πνεύμα τής αισθησιακότητας, δέν είναι απλώς αισθησιακή· αυτό εννοεί ή αντίληψη τοῦ Wedekind γιά τό πνεύμα τής σάρκας. Τό πνεύμα, στοιχείο ζωής τής τέχνης, είναι δεσμευμένο απέναντι στήν εμπιερχόμενη αλήθεια τών έργων τέχνης, χωρίς νά συμπίπτει μέ αυτή. Τό πνεύμα τών έργων μπορεί νά είναι ή αναλήθεια, διότι ή εμπιερχόμενη αλήθεια προϋποθέτει ως ουσία της κάτι πραγματικό, ενώ κανένα πνεύμα δέν είναι κάτι άμεσα πραγματικό. Όλο καί πό άδίστακτο, καθορίζει τά έργα τέχνης καί τραβάει στή σφαίρα του καθετί απλώς αισθητό, άντικειμενικά πραγματικό. Αἰρεό τά κάνει πό κοσμικά, πό έχθρικά απέναντι στή μυθολογία, τήν ψευδαίσθηση ότι τό δικό τους πνεύμα είναι πραγματικό. "Ετσι τά ριζοσπαστικά διαμεσολαμβάνένα από τό πνεύμα έργα τέχνης αὐτοῦπονομεύονται. Αλλά μέ τήν καθορισμένη άρνηση τής πραγματικότητας τοῦ πνεύματος εξακολουθοῦν νά άναφέρονται σέ αυτό: δέν υποκρίνονται πώς τό

εκφράζουν, άλλα ή δύναμη πού κινητοποιούν εναντίον του είναι ή πανταχοῦ παρουσία του. Ὑπό άλλη μορφή δέν είναι νοητό τό πνεῦμα σήμερα· ή τέχνη προσφέρει τό πρωτότυπο τής μορφής του. Ὡς ένταση μεταξύ των στοιχείων τού έργου τέχνης, στή θέση μιας απλής ύπαρξης ίδιου τύπου, τό πνεῦμα του είναι διαδικασία, όπως κατά συνέπεια καί τό ίδιο τό έργο τέχνης. Γνωρίζω τό έργο τέχνης σημαίνει συλλαμβάνω αὐτή τή διαδικασία. Τό πνεῦμα των έργων τέχνης δέν είναι έννοια, αλλά μέσω τού πνεύματος γίνονται καί αὐτά σύμμετρα πρὸς τήν έννοια. Καθώς ή κριτική μέσα από τίς μορφολογικές διατάξεις των στοιχείων τους διακρίνει ερμηνευτικά τό πνεῦμα τους καί αντιπαραθέτει τά στοιχεία τόσο μεταξύ τους όσο καί μέ τό πνεῦμα πού φανερώνεται σέ αὐτά, μιλάει ήδη γιά τήν αλήθεια του πέρα από τόν αισθητικό άστερισμό των στοιχείων. Γιαυτό ή κριτική είναι άναγκαία γιά τά έργα. Ἀπό τό πνεῦμα των έργων άναγνωρίζει ή διαχωρίζει τήν εμπεριεχόμενη αλήθεια τους. Μόνο με αὐτή τήν πράξη, όχι μέ οποιαδήποτε φιλοσοφία τής τέχνης πού θά υπαγόρευσε σέ αὐτή πώς πρέπει νά είναι τό πνεῦμα της, ή τέχνη καί ή φιλοσοφία συγκλίνουν.

Στήν αὐστηρή έμμονή τού πνεύματος των έργων τέχνης στο πλαίσιο τους έναντιώνεται πάντως μιά εξίσου ένύπαρκτη αντίθετη τάση: νά ξεφεύγει από τήν ολοκληρωμένη καί ενιαία δομή τους, νά κάνει τομές μέσα τους, πού δέν επιτρέπουν πιά τήν ολότητα τού φαινομένου. Ἐπειδή τό πνεῦμα των μορφωμάτων δέν χωράει, δέν εξαντλείται σέ αὐτά, σπάζει τήν αντικειμενική τους μορφή, μέσα από τήν όποια συγκροτεΐται· αὐτή ή διάρρηξη τού πλαισίου είναι ή στιγμή τής *apparition*. Ἀν τό πνεῦμα των έργων τέχνης ήταν κυριολεκτικά ταυτόσημο μέ τά αισθητά του στοιχεία καί τήν όργάνωσή τους, θά ήταν απλώς καί μόνο τό σύνολο τού φαινομένου: ή άρνηση αὐτής τής αντίληψης είναι τό όριο έναντι τού αισθητικού Ιδεαλισμού. Ἀν τό πνεῦμα των έργων τέχνης ανάλαμπει στήν αισθητή μορφή τους, τότε λάμπει μόνον ως άρνηση αὐτής τής αισθητής παρουσίας: στήν ένότητά του μέ τό φαινόμενο είναι ταυτόχρονα τό Ἄλλο του. Τό πνεῦμα των έργων τέχνης συνδέεται στενά μέ τήν αισθητή μοφή τους, είναι όμως πνεῦμα μόνο καθόσον παραπέμπει πέρα από αὐτή. Ἡ ιδέα ότι ανάμεσα στήν άρθρωση καί αὐτό πού άρθρώνει, ανάμεσα στήν αισθητή μορφή καί τό (πνευματικό) περιεχόμενο, δέν υπάρχει πλέον διαφορά, ότι έκφραση καί έκφραζόμενο

είναι τό ίδιο, είναι γοητευτική προπάντων ως απολογία υπέρ τής μοντέρνας τέχνης, άλλα δύσκολα θά μπορούσε νά σταθεί. Αυτό γίνεται προφανές αν λάβουμε υπόψη ότι ή πεμπτουσία τής τεχνολογικής⁴²⁷ ανάλυσης, ακόμη καί όταν δέν είναι μία στεγνή καί άτονη άναγωγή στά δομικά στοιχεία, άλλα τονίζει επίσης τόσο τό πλαίσιο άναφοράς καί τή νομοτέλειά του όσο καί τά πραγματικά ή υποθετικά συστατικά τής άφετηρίας ενός έργου, δέν συλλαμβάνει ήδη τό πνεύμα ενός έργου· μόνον ό περαιτέρω στοχασμός τό κατανοεί καί τό κατονομάζει. Η τέχνη έρχεται σέ αντίθεση πρός τήν εμπειρική πραγματικότητα μόνον ως πνεύμα πού κινείται πρός τήν καθορισμένη άρνηση τής υφιστάμενης οργάνωσης τού κόσμου. Η διαλεκτική θεωρητική κατασκευή τής τέχνης είναι δυνατή καθόσον ενυπάρχει σέ αυτή πνεύμα, τό όποιο όμως δέν κατέχει ως απόλυτο ούτε τό Ιδιο έγγυάται σέ αυτή κάτι απόλυτο. Τά έργα τέχνης, όσο καί αν φαίνονται κάτι υπαρκτό, άποκρυσταλλώνονται άνάμεσα σέ αυτό τό πνεύμα καί τό "Άλλο του. Στην αισθητική τού Hegel ή αντικειμενικότητα τού έργου τέχνης ήταν ή αλήθεια τού πνεύματος πού είχε περάσει στην ίδια της τήν έτερότητα⁴²⁰ καί ήταν ταυτόσημη μέ αυτή. Τό πνεύμα ήταν ένα καί τό αυτό μέ τήν ολότητα, ακόμη καί μέ τήν αισθητική ολότητα. Όμως στά έργα τέχνης τό πνεύμα δέν είναι άσφαλώς μία λεπτομέρεια πού άπορρέει άπό τήν πρόθεση, άλλα ένα στοιχείο όπως κάθε έπιμέρους συστατικό, κάθε δεδομένο μέσα σέ αυτά· είναι βέβαια αυτό πού κάνει τά τεχνουργήματα τέχνη καί πού εντούτοις δέν υπάρχει πουθενά χωρίς τό αντίθετό του. Στην πραγματικότητα ή ιστορία δέν γνώρισε ίσως ποτέ έργα τέχνης πού έφθασαν στην καθαρή ταυτότητα τού πνεύματος μέ τό μή πνευματικό. Κατά τήν ίδια του τήν έννοια τό πνεύμα στά έργα δέν είναι ποτέ καθαρό, άλλα συνάρτηση εκείνου στό όποιο άναδύεται. Τά μορφώματα πού δίνουν τήν εντύπωση ότι ενσαρκώνουν μία τέτοια ταυτότητα καί εκπληρώνονται σέ αυτή δέν είναι ίσως τά πιό σημαντικά. Αυτό πού μέσα στά έργα είναι τό αντίθετό τού πνεύματος δέν είναι κατά κανέναν τρόπο ό φυσικός χαρακτήρας τών υλικών του καί τών αντικειμένων του, άλλα μάλλον μία οριακή τιμή μέσα στά έργα τέχνης. Τά υλικά καί τά αντικείμενα είναι προδιαμορφωμένα ιστορικά καί κοινωνικά, όπως καί οί τεχνικές τους μέθοδοι, καί μεταμορφώνονται σημαντικά άπό αυτό πού ύφίστανται μέσα στά έργα. Τά ετερογενή στοιχεία τών έργων είναι ένυπαρκτα, συμφυή

μέ τα έργα: αυτά πού προβάλλουν αντίσταση στην ενότητα των έργων και τά όποια χρειάζεται ή ενότητα γιά νά είναι κάτι παραπάνω από μιά πύρρειο νίκη επί στοιχείων πού δέν αντιστέκονται. Ή ιδέα ότι τό πνεύμα των έργων τέχνης δέν μπορεί απλώς νά ταυτισθεῖ μέ τό πλαίσιο των ένυπαρκτων συναρτήσεων, τή σύμπλεξη των αισθητών τους στοιχείων, επιβεβαιώνεται από τό γεγονός ότι δέν αποτελούν όντως εκείνη την εσωτερική ένότητα, εκείνο τό είδος τής μορφής (Gestalt), πού τούς αποδίδει τυποποιητικά ό αισθητικός στοχασμός. Από τή δομή τους δέν είναι οργανισμοί· τά πίο υψηλά έργα τέχνης αντιστέκονται ανένδοτα στην οργανική τους όψη, επειδή είναι άπατηλή και καταφατική. Σέ όλα τά είδη της ή τέχνη είναι άνάμεικτη μέ νοητικά στοιχεία. Αρκεί νά αναλογισθεῖ κανείς ότι οί μεγάλες μουσικές μορφές (φόρμες) δέν θά μπορούσαν νά συγκροτηθούν χωρίς αυτά, χωρίς προηγούμενη και επόμενη άκρόαση, χωρίς προσδοκία και άνάμνηση, χωρίς τή σύνθεση των χωριστών. Ένώ τέτοιες λειτουργίες άνήκουν ως ένα βαθμό στην αισθητή άμεσότητα, δηλαδή τά παρόντα επίμερους συμπλέγματα φέρουν πάνω τους τίς μορφολογικές Ιδιότητες τού παρελθόντος και τού μέλλοντος, τά έργα τέχνης έπιττυγχάνουν εντούτοις οριακές τιμές εκεί όπου αυτή ή άμεσότητα τελιώνει, όπου πρέπει νά «νοηθούν», και μάλιστα μέσα από τά Ιδια, όχι νά γίνουν άντικείμενα ενός εξωτερικού πρόσ αυτά στοχασμού: μέρος τής σύμπλεξης των αισθητών στοιχείων τους είναι ή νοητική διαμεσολάβηση, πού άποτελεῖ προϋπόθεση τής αισθητήριας αντίληψής τους. "Αν μπορούσε κανείς νά δώσει έναν γενικότερο χαρακτηρισμό των μεγάλων όψιμων έργων, θά τόν άναζητούσε στό άπότομο ξέσπασμα τού πνεύματος πού διαρρηγνύει τό μόρφωμα.^{42ε} Αυτό τό ξέσπασμα δέν είναι παρεκτροπή τής τέχνης, αλλά τό θανάσιμο διορθωτικό μέσον της. Τά πίο επιφανή προϊόντα της είναι καταδικασμένα νά έχουν αποσπασματικό χαρακτήρα, μέσα από τόν όποιο ομολογούν ότι ούτε αυτά έχουν εκείνο πού τό εσωτερικό πλαίσιο τής μορφής τους διεκδικεί ως επίτευγμά της.

Ο άντικειμενικός ιδεαλισμός τόνισε πρώτος τό πνευματικό στοιχείο τής τέχνης, έναντι τού αισθητού, μέ άποφασιστικό τρόπο συνδέοντας τήν άντικειμενικότητά της μέ τό πνεύμα: τό αισθητό ήταν γι' αυτόν, πού εδώ άκολουθούσε χωρίς ενδοιασμό τήν παράδοση, ταυτόσημο μέ τό τυχαίο. Ή γενικότητα και ή αναγκαιότητα,

πού σύμφωνα με τόν Kant προσφέρουν μεν τόν γνώμονα για την αισθητική κρίση, αλλά παραμένουν σέ αυτή προβληματικές, για τόν Hegel είναι κατασκευάσιμες μέσω τού πνεύματος, την παγκυρίαρχη κατηγορία τής φιλοσοφίας του. Ή πρόοδος μιας τέτοιας αισθητικής έναντι κάθε προηγούμενης είναι προφανής· όπως ή αντίληψη τής τέχνης αποβάλλει καί τά τελευταία ίχνη τής φεουδαρχικής διασκέδασης, έτσι καί τό πνευματικό της περιεχόμενο, ως τό πιο ουσιώδες χαρακτηριστικό της, δέν αργεί νά αποσπασθεῖ, σύμφωνα μέ τή βασική τάση αυτής τής αισθητικής, από τή σφαίρα τής άπλής σημασιολόγησης, τό επίπεδο των προθέσεων. Επειδή στόν Hegel τό πνεύμα είναι τό ον καθ' εαυτό καί δι' εαυτό,⁴² στην τέχνη αναγνωρίζεται ως ή ουσία της, όχι ως κάτι λεπτό καί άφηρημένο πού αιωρείται πάνω από αυτή. Αυτή ή Ιδέα εμπεριέχεται στόν ορισμό τού ωραίου ως τού κατ' αίσθηση φαίνεσθαι τής ιδέας. Ωστόσο ό φιλοσοφικός Ιδεαλισμός δέν διέκειτο τόσο ευνοϊκά άπέναντι στήν αισθητική έκπνευμάτιση όσο θά περίμενε κανείς από μιά τέτοια κατασκευή. Μάλλον άρεσκόταν νά ποζάρει ως συνήγορος τού κόσμου των αισθήσεων άκριβώς, πού κατατρώνεται από τήν έκπνευμάτιση- ή διδασκαλία περί τού ωραίου ως τού κατ' αίσθηση φαίνεσθαι τής Ιδέας ήταν, σύμφωνα μέ τήν ομολογία τού ίδιου τού Hegel, καταφατική, μιά απολογία υπέρ τής άμεσότητας ως μεστής νοήματος- ή ριζική έκπνευμάτιση είναι τό αντίθετο μιας τέτοιας απολογίας υπέρ τού κρατούντος. Ή προαναφερόμενη πρόοδος πληρώνεται όμως άκριβά, άφού τό πνευματικό στοιχείο τής τέχνης δέν είναι αυτό πού ή ιδεαλιστική αισθητική αποκαλεί πνεύμα- είναι μάλλον ή καθηλωμένη μιμητική παρώθηση ως ολότητα. Ή θυσία τής τέχνης υπέρ τής ένηλικίωσης, τής ώρίμανσης, πού ως αίτημα άρχισε νά γίνεται συνειδητό άφότου ό Kant διατύπωσε τήν προβληματική θέση ότι «τίποτε τό αισθητό δέν είναι υπέροχο»,⁴³ θά έπρεπε πιά νά αναγνωρισθεῖ πάνω στή νεωτερικότητα. Μέ τήν έξάλειψη τής άρχής τής απεικόνισης στή ζωγραφική καί τή γλυπτική καί των κενών νοήματος καλλωπισμών στή μουσική ήταν πιά σχεδόν αναπόφευκτο για τά απελευθερωμένα στοιχεία: τά χρώματα, τούς ήχους, τούς άπολυτους λεκτικούς σχηματισμούς, νά έμφανίζονται σάν νά έξέφραζαν κάτι άπό μόνα τους. Αυτό όμως είναι αυταπάτη: τέτοια στοιχεία γίνονται εύγλωττα μόνο μέσα στό πλαίσιο αναφοράς στό όποιο έμφανίζονται. Στήν προληπτική πίστη στό στοιχειώδες, τό

άδιαμεσολάβητο, πού καλλιεργούσε ό έξπρεσσιονισμός, από τόν οποίο ξέπεσε στην καλλιτεχνική βιοτεχνία καί μιά ορισμένη φιλοσοφία, άντιστοιχεί συστατικά ή αυθαιρεσία καί τό τυχαίο στή σχέση μεταξύ υλικού καί έκφρασης, όπi τό κόκκινο αυτό καθ' έαυτό διαθέτει έκφραστικές ιδιότητες ήταν ήδη μιά πλάνη, καί στίς άποχρώσεις τών σύνθετων, πολύτονων ήχων ζει ώς προϋπόθεσή τους ή διατηρούμενη άρνηση τών παραδοσιακών. 'Αναγόμενα στό «φυσικό υλικό», όλα αυτά είναι κενά περιεχομένου, καί τά θεωρήματα πού τούς δίνουν μυστικό περιεχόμενο δέν έχουν περισσότερη ουσία από τόν τσαρλατανισμό τών πειραμάτων μέ τίς αποχρώσεις. Μόνον ή πρόσφατη φυσικοκρατία, λόγου χάρη στή μουσική, άνάγει τά σ' >νολα σέ συστατικά στοιχεία, μιά έκπνευμάτιση πού κατά συνέπεια άποπέμπει τό πνεύμα. Έδώ εκδηλώνεται ή αυτοκαταστροφική όψη τής έκπνευμάτισης. Ένώ στή φιλοσοφία ή μεταφυσική τής έκπνευμάτισης έγινε προβληματική, από τήν άλλη μεριά είναι μιά πολύ γενική έννοια γιά νά μπορεί νά προσδιορίσει τό πνεύμα στήν τέχνη. Στήν πραγματικότητα τό έργο τέχνης μπορεί νά σταθεί ώς ούσιωδώς πνευματικό προϊόν άκόμη καί άν τό πνεύμα πάψει νά προϋποτίθεται ώς άπόλυτη έννοια. Ή έγελιανή αισθητική αφήνει άνοιχτό τό πρόβλημα πώς μπορεί κανείς νά μιλάει γιά τό πνεύμα ώς χαρακτηριστικό τού έργου τέχνης χωρίς νά ύποστασιοποιείται ή άντικειμενικότητά του ώς άπόλυτη ταυτότητα. Έτσι ή διαμάχη παραπέμπεται τρόπον τινά πίσω στήν καντιανή δικαστική άρχή. Στήν αισθητική τού Hegel τό πνεύμα στήν τέχνη, ώς ένα στάδιο τών τρόπων εμφάνισής του, μπορούσε νά παραχθεί άπαγωγικά από τό σύστημα καί, όπως θά μπορούσε νά πει κανείς, μέ μονοσήμαντο τρόπο σέ κάθε είδος τέχνης, δυνητικά σέ κάθε έργο τέχνης, σέ βάρος τού αισθητικού γνωρίσματος τής πολυσημίας. Ή αισθητική όμως δέν είναι έφαρμοσμένη φιλοσοφία, αλλά είναι από μόνη της φιλοσοφία. Ή Ιδέα τού Hegel όπi «ή επιστήμη τής τέχνης είναι λουπόν γιά μάς πιό άναγκαία από τήν ίδια τήν τέχνη»⁴⁴ είναι ή άσφαλώς προβληματική άπόρροια τής Ιεραρχικής του άντίληψης γιά τίς αμοιβαίες σχέσεις τών περιοχών τού πνεύματος· από τήν άλλη μεριά αυτή ή πρόταση, άν λάβουμε υπόψη τό αυξανόμενο θεωρητικό ενδιαφέρον γιά τήν τέχνη, περιέχει τήν προφητική αλήθεια όπi ή τέχνη χρειάζεται τή φιλοσοφία προκειμένου νά αναπτύξει τό ίδιο της τό πνευματικό περιεχόμενο. Κατά παράδοξο τρόπο ή έγελιανή με-

ταφυσική του πνεύματος συνεπάγεται ένα είδος έκπραγμάτισης τού πνεύματος στο έργο τέχνης στην καθαρά προσδιορίσιμη ιδέα τού έργου, ενώ η άμφιστομη στάση τού Kant ανάμεσα στην αίσθηση τής αναγκαιότητας και την ταυτόχρονη απουσία της είναι ανοιχτή και παραμένει πιο πιστά προσανατολισμένη προς την αισθητική εμπειρία από όσο θα περίμενε κανείς από την πιο μοντέρνα φιλοδοξία τού Hegel να νοήσει την τέχνη όρμώμενος από την εσωτερική της σύσταση και όχι από τα έξω συγκροτώντας την υποκειμενικά. 'Ακόμη και αν η πρόταση τού Hegel δικαιωθεί, δεν προκύπτει ασφαλώς από μια υπερκείμενη έννοια τού συστήματος του, αλλά από την ειδική σφαίρα τής τέχνης. Δεν είναι όλα τα υπαρκτά πράγματα πνεύμα, ή τέχνη όμως είναι κάτι υπαρκτό που με τις μορφολογικές του διατάξεις αποκτά πνευματικό χαρακτήρα. 'Αν ο Ιδεαλισμός ήταν σε θέση να ιδιοποιηθεί τρόπον τινά χωρίς περιστροφές την τέχνη και να τη μονοπωλήσει, αυτό έγινε επειδή η τέχνη, από τη σύστασή της και μόνο, ανταποκρίνεται στην αντίληψη τού Ιδεαλισμού, ο οποίος βέβαια ποτέ δεν θα είχε αναπτύξει την αντικειμενική εκδοχή του χωρίς το μοντέλο τής τέχνης που έπλασε ο Schelling. Χωρίς αυτό το εγγενές ιδεαλιστικό στοιχείο, την αντικειμενική διαμεσολάβηση κάθε τέχνης από το πνεύμα, δεν μπορεί να νοηθεί η τέχνη· το ίδιο είναι ένα αντίβαρο στη δογματική άμβλύνοια τού λεγομένου αισθητικού ρεαλισμού, όπως επίσης τα στοιχεία που περιλαμβάνονται στην ονομασία ρεαλισμός θυμίζουν ότι η τέχνη δεν είναι δίδυμη άδελφή τού ιδεαλισμού.

Τό στοιχείο τού πνεύματος δεν είναι σε κανένα έργο τέχνης κάτι όντικά υπαρκτό, είναι όμως σε κάθε έργο κάτι γινόμενο, διαμορφωμένο. Κατ' αυτά, όπως πρώτος ο Hegel παρατήρησε, το πνεύμα τών έργων τέχνης εντάσσεται σε μια γενικότερη διαδικασία έκπνευμάτισης, τής προόδου τής συνείδησης. Η τέχνη θέλει, ακριβώς με την προϋούσα της έκπνευμάτιση, με τόν χωρισμό της από τη φύση, να ανακαλέσει αυτόν τόν χωρισμό, εξαιτίας τού οποίου υποφέρει και ο οποίος είναι πηγή έμπνευσης γι' αυτή. Η έκπνευμάτιση επανέφερε στην τέχνη εκείνο που ήδη από την ελληνική αρχαιότητα είχε αποκλεισθεί από την καλλιτεχνική πρακτική ως μη αρεστό στίς αισθήσεις ή ως αποκρουστικό* ο Baudelaire οδήγησε αυτή την κίνηση τρόπον τινά στο πρόγραμμά της. Ο Hegel εξέτασε τό ακαταμάχητο τής έκπνευμάτισης από τη σκοπιά τής φιλοσοφίας τής ιστο-

ρίας στη θεωρία του ρομαντικού έργου τέχνης, όπως ο ίδιος τό αποκάλεσε.⁴⁵ 'Από τότε καθετί αρεστό στίς αισθήσεις καί επιπλέον κάθε ύλικό ερέθισμα έχει κατακρημνισθεῖ στό προκαλλιτεχνικό επίπεδο. Ἡ ἐκπνευμάτιση, ὡς συνεχῆς ἐξάπλωση του μιμητικού ταμπού πάνω στήν περιοχή τῆς τέχνης, τό οικεῖο βασίλειο τῆς μίμησης, δουλεύει γιά τήν αὐτοδιάλυσή της, ἀλλά καί ὡς μιμητική δύναμη, πρὸς τήν κατεύθυνση τῆς ταυτότητας τοῦ μορφώματος μέ τόν ἑαυτό του, πού ἀποβάλλει ὅ,τι εἶναι ἑτερογενές πρὸς αὐτό καί ἔτσι ἐνισχύει τόν χαρακτήρα του ὡς εἰκόνα. Ἡ τέχνη δέν ἐμποτίζεται μέ πνεύμα· τό πνεύμα ἀκολουθεῖ τά μορφώματά της ἐκεῖ ὅπου κατατείνουν τά Ἰδια καί ἀπελευθερώνει τήν ἐνύπαρκτη γλώσσα τους. Παραταύτα ἡ ἐκπνευμάτιση δέν μπορεῖ νά ἀπαλλαγεῖ ἀπό μιά σκιά, πού ἐπέβαλλε τήν κριτική αὐτῆς τῆς προοιούσας πνευματικότητας· ὅσο πῖο οὐσιαστική ἐγίνε ἡ ἐκπνευμάτιση στήν τέχνη, τόσο πῖο ἀποφασιστικά -στή θεωρία τοῦ Benjamin, ὅπως καί στήν ποιητική πρακτική τοῦ Beckett- ἀπαρνήθηκε τό πνεύμα, τήν ἰδέα. Καθὼς ὁμως εἶναι ἀλληλένδετη μέ τήν ἐπιταγή ὅτι ὅλα πρέπει νά γίνουν μορφή, γίνεται συνένοχη μέ τήν τάση πού αἶρει τήν ἐνταση ἀνάμεσα στήν τέχνη καί τό "Ἄλλο της. Μόνον ἡ ριζικά ἐκπνευματισμένη τέχνη εἶναι σήμερα δυνατή, κάθε ἄλλη εἶναι παιδαριώδης· ἀλλά τό παιδαριώδες φαίνεται πὼς μεταδίδεται ἀκάθεκτα σάν ἰὸς στήν ἀπλή ὑπαρξη τῆς τέχνης - Τό ἀρεστό στίς αισθήσεις δέχεται διπλή ἐπίθεση. 'Από τῇ μιά μεριά, μέ τήν ἐκπνευμάτιση τοῦ έργου τέχνης, ὅλο καί πῖο πολὺ τό ἐξωτερικό στοιχεῖο γίνεται ἡ ἐκφανση ἐνός ἐσωτερικοῦ στοιχείου, πρέπει νά περάσει μέσα ἀπὸ τό πνεύμα. Ἀπὸ τήν ἄλλη μεριά ἡ ἀπορρόφηση δύσκαμπτων υλικῶν καί θεματικῶν στρωμάτων δέν εὐνοεῖ τήν γαστρονομική τους κατανάλωση, ἀκόμη καί ἂν αὐτή ἡ τελευταία, μέσα στή συνολική Ἰδεολογική τάση νά ἐνσωματώνεται ὅ,τι ἀντιστέκεται, ἀρχίζει νά καταπίνει ἀκόμη καί ὅ,τι τῆς προκαλεῖ φρίκη. Στήν πρωτοϊστορία τοῦ ἱμπρεσιονισμοῦ, στὸν Manet, ἡ ἐπιθετική αἰχμὴ τῆς ἐκπνευμάτισης δέν υστεροῦσε σέ οξύτητα ἐναντὶ ἐκείνης τοῦ Baudelaire. "Ὅσο πῖο πολὺ τά ἔργα τέχνης ἀπομακρύνονται ἀπὸ τήν παιδαριώδη διάθεσή τους ἀπλῶς νά ἀπολαμβάνονται, τόσο περισσότερο υπερισχύει αὐτό πού εἶναι μέσα τους, αὐτό πού δείχνουν σέ ἓναν ἐστὼ ἰδανικό παρατηρητὴ· τόσο πῖο ἀδιάφορες γίνονται οἱ ἀντανεκλαστικές ἀντιδράσεις τοῦ τελευταίου. Ἡ καντιανὴ θεωρία τοῦ «υἱέροχου» προκαταλαμβάνει στό ὥραῖο στή φύση

τήν έκπνευμάτιση πού έρχεται νά πραγματοποιήσκει ή τέχνη. Αυτό πού στη φύση είναι υπέροχο, γιά τόν Kant δέν είναι παρά ή αυτονομία τού πνεύματος άπέναντι στην υπέρτερη δύναμη τής αισθητής ύπαρξης, καί αυτή ή αυτονομία επιβάλλεται μόνον αργότερα, στό έκπνευματισμένο έργο τέχνης. Ή έκπνευμάτιση τής τέχνης δέν είναι βέβαια απαλλαγμένη από ένα θολό κατακάθι. Κάθε φορά πού δέν αναπτύσσεται πλήρως στή συγκεκριμένη πραγματικότητα τού αισθητικού μορφώματος, ή άποδεσμευμένη πνευματικότητα εγκαθίσταται σάν ύλικό στρώμα δεύτερου βαθμού. Μέ τήν αιχμή της στραμμένη κατά τού παραστατικού στοιχείου, ή έκπνευμάτιση εναντιώνεται συχνά στήν ίδια του τή διαφοροποίηση, πού έχει επίσης πνευματικό χαρακτήρα, καί γίνεται άφηρημένη. Τήν πρώτη περίοδο ή έκπνευμάτιση συνοδεύεται από μιά ροπή πρός τό πρωτόγονο καί, σέ σύγκριση μέ τήν κουλτούρα των αισθήσεων, πρός τό βάρβαρο* γιά τούς φωβιστές [faunes, άγριοι], όπως δείχνει καί ή ονομασία τής σχολής, αυτή ή τάση ήταν προγραμματική. Ή έπαναστροφή είναι ή σκιά τής αντίστασης κατά τής καταφατικής κουλτούρας, ή σκοτεινή της πλευρά. Ή έκπνευμάτιση στήν τέχνη πρέπει νά άποδείξει άν μπορεί νά σταθεί πάνω από αυτή τήν τάση, άν μπορεί νά έπανακτήσει τήν καταπιγμένη Ικανότητα έσωτερικής διαφοροποίησης* αλλιώς θά έκτραπεί σέ βαιοπραγίες τού πνεύματος. Παραταύτα είναι θεμιτή ως κριτική τού πολιτισμού μέσω τής τέχνης, ή οποία είναι μία από τίς όψεις του καί έντούτοις δέν είναι Ικανοποιημένη από αυτόν τόν πολιτισμό πού άπέτυχε. Ή σημασία τών γνωρισμάτων βαρβαρότητας στή νεώτερη τέχνη αλλάζει στήν πορεία τής ιστορίας. Ό εύαίσθητος πού κάνει τόν σταυρό του μπροστά στίς περιστολές τών *Demoiselles d'Avignon* ή τών πρώιμων κομματιών γιά πιάνο τού Schönberg είναι πίο βάρβαρος από τή βαρβαρότητα πού φοβάται. "Όταν στήν τέχνη έμφανίζονται νέες διαστάσεις, απορρίπτουν τίς παλαιές καί επιδιώκουν κατ' άρχάς περισσότερη φτώχεια, άρνούμενες τόν ψεύτικο πλούτο, άκόμη καί τίς ανεπτυγμένες μορφές αντίδρασης. Ή διαδικασία έκπνευμάτισης τής τέχνης δέν είναι μιά γραμμική πρόοδος. Κριτήριό της είναι ή Ικανότητα τής τέχνης νά οίκειωθεί στή μορφολογική της γλώσσα αυτά πού ή αστική κοινωνία προγράφει καί έτσι νά άποκαλύψει σέ καθετί στιγματισμένο εκείνη τή φύση πού ή καταπίεσή της είναι τό άληθινό κακό. Η παρ' όλη τήν πολιτιστική κίνηση συνεχιζόμενη άγανάκτηση

κατά τής ασχήμιας τής μοντέρνας τέχνης είναι εχθρική προς τό πνεύμα, όσα ιδανικά καί άν μέ πομπώδη τρόπο επικαλείται· παίρνει κατά λέξη αυτή την άσχήμια, προπάντων τά άποκρουστικά θέματα των έργων, καί όχι ως λυδία λίθο τής δύναμης τής έκπνευμάτισης καθώς καί κρυπτογράφημα τής αντίστασης στην οποία δοκιμάζεται μέ επιτυχία. Τό αίτημα τού Rimbaud γιά μιά ριζική νεωτερικότητα⁴⁵ άφορά τήν τέχνη, πού κινείται στό πεδίο έντασης μεταξύ spleen et idéal,^{45β} μεταξύ τής έκπνευμάτισης καί τής έμμονης ιδέας, τής ιδεοληπτικής λόξας μέ ο,τι πιό άντιπνευματικό. Ή πρωτοκαθεδρία τού πνεύματος στην τέχνη καί ή εισδυση αύτου πού προηγουμένως ήταν ταμπού είναι δύο πλευρές τού Ιδιου πράγματος. Άναφέρεται σέ εκείνα πού ή κοινωνία δέν εγκρίνει ήδη καί δέν έχει προόιαμορφώσει, κατά συνέπεια συνιστά μιά σχέση καθορισμένης άρνησης. Ή έκπνευμάτιση δέν συντελείται μέ ιδέες πού προβάλλει ή τέχνη, αλλά μέσω τής δύναμης μέ τήν οποία διαπερνά στρώματα τής τέχνης πού δέν έχουν προθέσεις καί είναι εχθρικά προς τίς ιδέες. Είναι ένας από τούς λόγους γιά τούς όποιους τό προγραμμαμένο καί τό άπαγορευμένο είναι πειρασμός γιά τήν καλλιτεχνική Ιδιοφυία. Ή νειότερη τέχνη, ή έκπνευματισμένη, δέν αφήνει τούς ανθρώπους νά κηλιδώνονται ακόμη μέ τό αληθές, τό ώραίο καί τό καλό, όπως τό θέλει ή απειρόκαλη κουλτούρα. Ώς τόν εσώτατο πυρήνα της, αύτό πού συνήθως άποκαλείται κοινωνική κριτική ή δέσμευση [στράτευση] τής τέχνης είναι τό κριτικό ή αρνητικό στοιχείο της, σύμφυτο μέ τό πνεύμα της, τόν μορφολογικό της νόμο. Τό γεγονός ότι σήμερα αύτά τά δύο, ή κοινωνική κριτική καί ή δέσμευση, χρησιμοποιούνται μέ πείσμα τό ένα εναντίον τού άλλου ως άλληλοαποκλειόμενα είναι σύμπτωμα υποπλασίας τής συνείδησης.

Τά θεωρήματα σύμφατα μέ τά όποια ή τέχνη πρέπει νά φέρει τάξη, καί μάλιστα μιά αίσθητή-συγκεκριμένη, όχι μιά ταξινομητική-άφηρημένη τάξη στή χαώδη ποικιλομορφία τών φαινομένων ή στήν ίδια τή φύση, παραβλέπουν ιδεαλιστικά τόν τελικό στόχο (Telos) τής αισθητικής έκπνευμάτισης: νά άποδώσει στίς Ιστορικές μορφές τού φυσικού στοιχείου καί τής υποταγής του αύτό πού τούς άνήκει. Κατ' αύτά ή θέση τής διαδικασίας έκπνευμάτισης απέναντι στό χάος έχει τόν Ιστορικό της χαρακτήρα. Έχει λεχθεί πολλές φορές, πρώτα ίσως από τόν Karl Kraus, ότι, στήν όλική κοινωνία, μάλλον ή τέχνη πρέπει νά φέρει χάος στήν τάξη παρά τό αντίστροφο.^{45'} Τά

χαώδη χαρακτηριστικά της ποιοτικά νέας τέχνης έρχονται σέ αντίφαση πρός αυτή, πρός τό πνεύμα της, μόνο μέ την πρώτη ματιά. Είναι τά κρυπτογραφήματα μιας κριτικής της κακής δεύτερης φύσης: τόσο χαώδης είναι στήν πραγματικότητα ή κυρίαρχη τάξη. Τό χάος καί ή ριζική έκπνευμάτιση συγκλίνουν στήν απόρριψη της γυαλάδας των εμπεδωμένων παραστάσεων πού άφορούν τή ζωή· ή άκραία έκπνευματισμένη τέχνη, όπως εκείνη πού χρονολογείται από τόν Mallarmé, καί ή ονειρική σύγχυση τού σουρρεαλισμού συγγενεύουν μεταξύ τους σέ αυτό τό σημείο πού στενά από όσο φαντάζονται οί σχολές· εξάλλου υπάρχουν άπευθείας συνδέσεις ανάμεσα στόν νεαρό Breton καί τόν συμβολισμό ή μεταξύ των πρώιμων Γερμανών εξπρεσιονιστών καί τού George, τόν οποίο προκαλούσαν. Η σχέση της έκπνευμάτισης πρός τό μη ελεγχόμενο είναι άντινομική. Επειδή ταυτόχρονα περιορίζει κατά κανόνα τά παραστατικά στοιχεία, τό πνεύμα της γίνεται μοιραία ένα είναι ίδιου τύπου καί ενεργεί κατά της τέχνης, σύμφωνα μέ την εγγενή τάση της έκπνευμάτισης. Η κρίση της τέχνης επιταχύνεται από την έκπνευμάτιση, ή οποία άντιστέκεται στήν τάση νά ξεπουλιούνται τά έργα τέχνης ως έρεθιστικά προϊόντα. Είναι ή αντίδραση πού συναντά ή «πράσινη άμαξα», οί πλάνητες θεατρίνοι καί όργανοπαίχτες, οί κοινωνικά προγραμμαμένοι. Όσο μεγάλη καί άν είναι όμως ή πίεση ώστε ή τέχνη νά άπαλλαγεί από τά χαρακτηριστικά τού θεάματος, την παλαιά της άτιμία από κοινωνική άποψη, ή τέχνη δέν υπάρχει πιά όταν αυτό τό στοιχείο εξαλειφθεί έντελώς, ένw από την άλλη μεριά δέν μπορεί νά τού εξασφαλίσει μιά προστατευόμενη ζώνη. Καμμία μετουσίωση δέν μπορεί νά έπιτευχθεί αν δέν διατηρήσει μέσα της αυτό πού μετουσιώνει. "Αν ή έκπνευμάτιση της τέχνης τό κατορθώσει, ή τέχνη θά εξακολουθεί νά υπάρχει· αν όχι, τότε θά έπαληθευθεί ή προφητεία τού Hegel γιά τό τέλος της τέχνης, πού σέ αυτόν τόν κόσμο, όπως έχει γίνει, θά έχει τή μορφή της άστόχαστης, υπό την άπαίσινα έννοια ρεαλιστικής επικύρωσης καί διπλασιασμού αυτού πού υπάρχει. Άπό αυτή τήν άποψη ή σωτηρία της τέχνης έχει έξέχουσα πολιτική σημασία, αλλά είναι καί τόσο άβέβαιη καί άπειλείται από τήν πορεία τού κόσμου.

Η άντίληψη γιά τήν αύξανόμενη έκπνευμάτιση της τέχνης ουνάμει της ανάπτυξης της έννοιάς της καθώς καί της θέσης της άπέναντι στήν κοινωνία συγκρούεται μέ ένα δόγμα πού διαπερνά όλόκλη-

ρη την άστική αισθητική, με τή διδασκαλία περί παραστατικότητας.⁴⁵⁰ ήδη στον Hegel αυτά τὰ δύο δεν μπορούσαν πιά νά συμβιβασθούν μεταξύ τους καί τό ἀποτέλεσμα ήταν οί πρώτες προφητικές ρήσεις γιά τό μέλλον τῆς τέχνης. Ὁ Kant διατύπωσε τόν κανόνα τῆς παραστατικότητας ήδη στήν § 9 τῆς *Κριτικῆς τῆς κριτικῆς ικανότητας*: «Ὡραίο εἶναι αὐτό πού χωρίς ἔννοιες ἀρέσει γενικά»⁴⁶ Τό «χωρίς ἔννοιες» μπορούμε νά τό ταυτίσουμε μέ τό ἀρεστό, ὡς ἀπαλλαγή ἀπό τήν ἐργασία καί τήν προσπάθεια πού ἐπιβάλλει ἡ ἔννοια, καί μάλιστα ήδη πρὶν ἀπό τή φιλοσοφία τοῦ Hegel. Ἐνῶ ἡ τέχνη ἔχει ἀποβάλλει ἀπό καιρό τό ἰδανικό τῆς ευαρέσκειας ὡς κάτι ὀπισθοδρομικό, ἡ θεωρία τῆς δέν μπόρεσε νά παραιτηθεῖ ἀπό τήν ἔννοια τῆς παραστατικότητας, ενός μνημείου τοῦ παλαιομοδίτικου αισθητικοῦ ἡδονισμοῦ, παρά τό γεγονός ὅτι ήδη κάθε ἐργο τέχνης, στό μεταξύ ἀκόμη καί τὰ παλαιότερα, ἀπαιτεῖ τήν ἐργασία τῆς θεωρήσεως, ἀπό τήν ὁποία τό δόγμα τῆς παραστατικότητας ἤθελε νά ἀπαλλάξει τόν παρατηρητή. Ἡ προέλαση τῆς νοητικῆς διαμεσολάβησης μέσα στή δομή τῶν ἐργῶν τέχνης, ὅπου αὐτή ἡ διαμεσολάβηση πρέπει νά πραγματώνει σέ μεγάλο βαθμό ἐκεῖνο πού ἐπιτελούσαν ἄλλοτε οἱ ήδη δεδομένες μορφές, μειώνει τήν κατ' αἴσθηση ἀμεσότητα, πού ἐνσαρκωνόταν στήν ἔννοια τῆς καθαρῆς παραστατικότητας τῶν ἐργῶν τέχνης. Μέσα σέ αὐτή τήν παραστατική ἀμεσότητα οχυρώνεται ὁμως ἡ άστική συνείδηση, ἐπειδή ἀντιλαμβάνεται ὅτι μόνον ἡ παραστατικότητα ἀντανακλά τόν ἀρρηκτο καί στρογγυλεμένο χαρακτήρα τῶν μορφωμάτων, ὁ ὁποῖος μέ τή σειρά του, ἀδιάφορο μέσα ἀπό ποιές ἐμμεσες διεργασίες, ἀποδίδεται στήν κοινωνική πραγματικότητα στήν ὁποία τὰ ἐργα ἀποκρίνονται. Ἄν ὁμως ἡ τέχνη ἀπέβαλλε ἐντελῶς τήν παραστατικότητα, θά ήταν ἀπλῶς ἓνα καί τό αὐτό μέ τή θεωρία, ἐνῶ εἶναι ολοφάνερο ὅτι γίνεται ἀνίσχυρη ὅπου, ὡς ψευδόμορφη ἀπομίμηση τῆς ἐπιστήμης, ἀγνοεῖ τήν ποιητική διαφορά τῆς ἀπό τή συλλογιστική σκέψη· ἡ ἐκπνευμάτιση ἀκριβῶς, ὡς πρωτοκαθεδρία τῶν μεθόδων τῆς, τήν ἀπομακρύνει ἀπό τήν ἀφελή ἐννοιολογία, τίς ἀπλοϊκές παραστάσεις τοῦ μέσου ὅρου γιά τὰ κατανοητά πράγματα. Ἐνῶ ὁ κανόνας τῆς παραστατικότητας προβάλλει ἐπιτακτικά τήν ἀντίθεση πρὸς τή συλλογιστική σκέψη, ἀποσιωπᾷ τή μὴ ἐννοιολογική διαμεσολάβηση, τό μὴ αισθητό στήν αισθητή δομή, αὐτό πού συγκροτεῖ τή δομή καί ταυτόχρονα τή σπάζει πάντοτε, ἀπομακρύνοντάς τιν ἀπό τήν παραστατικότητα

στήν οποία εμφανίζεται. Ο κανόνας της παραστατικότητας, πού άρνεϊται την εμπεριεχόμενη κατηγοριακή οίάρθρακτη τών μορφωμάτων, έκπραγματίζει την Ιδια τήν παραστατικότητα σε κάτι σκοτεινό καί άδιαπέραστο, κάνοντάς την από την άποψη τής καθαρής μορφής νά απεικονίζει τόν πωρωμένο κόσμο καί προπάντων νά προσέχει μήπως τό έργο διαταράξει τήν υποτιθέμενη άρμονία τού κόσμου. Στην πραγματικότητα ή συγκεκριμένη διαμόρφωση τών έργων ξεπερνά, στήν apparition πού τά διασχίζει άστραπιαία καί τά κάνει άνάστατα, κατά πολύ αύτή τήν παραστατικότητα, τήν όποια συνήθως άντιπαραθέτουν πρós τόν γενικό χαρακτήρα τής έννοιας καί ή όποία συμβιβάζεται εύκολα μέ τό πάντοτε-ίδιο αύτής τής κοινωνίας. "Όσο πío άδυσώπητα ό κόσμος κυβερνάται μέ τόν πάντοτε ίδιο τρόπο από τό γενικό, τόσο πío εύκολα τά υποτυπώδη ίχνη τού μερικού ως τού άμεσου συγχέονται μέ τή συγκεκριμένη πραγματικότητα, ενώ τό τυχαίο είναι τό εκμαγείο τής άφηρημένης αναγκαιότητας. Όπως ή καθαρή ύπαρξη όμως, τό χωρίς έννοιες άπομονωμένο άτομικό, έτσι καί ή συγκεκριμένη καλλιτεχνική πραγματικότητα ενός έργου δέν είναι εκείνη ή διαμεσολάβηση από τό γενικό όπως τήν εννοεί ή ιδέα τής τυπολογίας. Κανένα αυθεντικό έργο τέχνης δέν ανήκει από τήν υφή του σέ έναν τύπο. Ό Lukács σκέφτεται σάν ξένος πρós τήν τέχνη όταν μιλάει γιά «κανονικά» ή χαρακτηριστικά έργα ενός τύπου καί τά άντιπαραθέτει πρós άλλα πού δέν ανήκουν σέ κανέναν τύπο καί κατά συνέπεια είναι πεπλανημένα.

Αν ήταν έτσι, τό έργο τέχνης θά ήταν απλώς μιά προκαταβολή γιά μιά μελλοντική επιστήμη. Εντελώς δογματική είναι ή διαβεβαίωση πού άποδίδεται στόν ιδεαλισμό, ότi τό έργο τέχνης είναι ή σημερινή ενότητα τού γενικού καί τού μερικού. Στά τυφλά δανεισμένη από τή θεολογική διδασκαλία περί συμβόλων, διαψεύδεται από τήν a priori ρωγή ανάμεσα στό έμμεσο καί τό άμεσο, πού μέχρι σήμερα κανένα (ύριμο έργο δέν μπόρεσε νά άποφύγει* αν αύτή ή ρωγή σχιγκαλυφθεϊ, άντί τό έργο νά βυθισθεϊ μέσα της, τό έργο είναι χαμένο. Ειδικά ή ριζοσπαστική τέχνη, ενώ άρνεϊται νά υποταχθεϊ στις άπαιτήσεις τού ρεαλισμού, έχει μιά τεταμένη σχέση μέ τά σύμβολα. Θά μπορούσε νά άποδειχθεϊ ότi στή νεώτερη τέχνη τά σύμβολα ή οι μεταφορικές εκφράσεις στή γλωσσά τείνουν νά άυτόνομηθούν από τη συμβολική τους λειτουργία, συμβάλλοντας έτσι στή συγκρότηση μιας περιοχής πού άντιτίθεται στήν εμπειρική ζωή καί τίς σημασίες

της. Η τέχνη απορροφά τα σύμβολα καθώς παύουν πιά να συμβολίζουν οτιδήποτε· προχωρημένοι καλλιτέχνες πραγματοποίησαν μόνοι τους την κριτική των συμβόλων. Τα κρυπτογραφήματα και οι χαρακτήρες της νεωτερικής τέχνης έχουν γίνει πράγματι απόλυτα σημεία ξεχνώντας τον παλαιό εαυτό τους. Η είσδυσή τους στο αισθητικό μέσον έκφρασης και η αντίστασή τους σε προθέσεις είναι δύο όψεις του ίδιου πράγματος. 'Ανάλογα πρέπει να έρμηνευθεί το πέρασμα της μουσικής διαφωνίας σε ένα «ύλικό» της σύνθεσης. Στή λογοτεχνία το πέρασμα έγινε μάλλον σχετικά νωρίς, στη σχέση του Strindberg προς τον Ibsen, στην όψιμη φάση του οποίου είχε αρχίσει άσφαλώς να διαγράφεται. Η μεταβολή του συμβολικού σε κυριολεκτικό προσδίδει στην πνευματικότητα, πού αυτόνομήθηκε μέσω ενός δεύτερου στοχασμού, εν είδει σόκ εκείνη την αυτότελεια ή όποια εκδηλώνεται δυσοίωνα στο αποκρυφιστικό στρώμα του έργου του Strindberg και γίνεται παραγωγική στη ρήξη με κάθε είδους απεικόνιση. Η Ιδέα ότι τίποτε δεν πρέπει να είναι σύμβολο εξηγεί το γεγονός ότι σε κανένα δεν φανερώνεται άμεσα το απόλυτο· αλλιώς ή τέχνη δεν θά ήταν ούτε φαινομενικότητα ούτε παιγνίδι, αλλά κάτι πραγματικό. Καθαρή παραστατικότητα δεν μπορεί να αποδοθεί στα έργα τέχνης, επειδή ή σύστασή τους είναι άσυνεχής. Μέ το «σάν να» του χαρακτήρα της ή τέχνη είναι εξαρχής διαμεσολαβημένη. "Αν ή τέχνη ήταν απολύτως παραστατική, θά ανήκε στον κόσμο της εμπειρίας, από τον όποιο απομακρύνεται. Ο διαμεσολαβημένος χαρακτήρας της δεν είναι όμως ένα άφηρημένο *a priori*, αλλά αφορά κάθε συγκεκριμένο αισθητικό στοιχείο· ακόμη και τα πιο αισθησιακά είναι επίσης μή παραστατικά λόγω της σχέσης τους προς το πνεύμα των έργων. Καμμιά ανάλυση σημαντικών έργων δεν θά μπορούσε να καταδείξει την καθαρή τους παραστατικότητα· όλα είναι ανάμεικτα με έννοιολογικά στοιχεία· στη γλώσσα κυριολεκτικά, έμμεσα ακόμη και στην απομακρυσμένη από τις έννοιες μουσική, όπου, χωρίς να λαμβάνεται υπόψη ή ψυχολογική γένεση, τόσο εύκολα διακρίνεται το έξυπνο από το κουτό. Τό αίτημα για παραστατικότητα θέλει να διατηρήσει τό μιμητικό στοιχείο της τέχνης, καθώς δεν έχει μάτια για να δει ότι μόνο μέ την αντίθεσή του, την ορθολογική κυριαρχία των έργων πάνω σε ό,τι είναι ετερογενές προς αυτά, μπορεί να επιβιώσει ή μίμηση. 'Αλλιώς ή παραστατικότητα γίνεται φετίχ. Η μίμηση προσβάλει μάλιστα, μέσα στην αισθη-

τιχή σφαίρα, καί τή διαμεσολάβηση, την έννοια, πού όέν είναι παρούσα. Τά έννοιολογικά στοιχεία είναι απαραίτητα στη γλώσσα όπως καί σε κάθε τέχνη ως παρενθηκες, αλλά μέσα στά έργα γίνονται κάτι ποιοτικά διαφορετικό από τίς έννοιες ως ένότητες γνωρισμάτων των εμπειρικών αντικειμένων. Οί ένθετες έννοιες δέν ταυτίζονται μέ τήν έννοιολογία της τέχνης· ή τέχνη δέν είναι ούτε έννοια οΐτε έποπτεία καί μέ αυτό άκριβως διαμαρτύρεται κατά τού χωρισμού. Η έποπτεία της διαφέρει από τήν αισθητήρια αντίληψη, διότι άναφέρεται συνεχώς στό πνεύμα τής τέχνης. Η τέχνη είναι έποπτεία ενός μή έποπτικού, έννοιειδής χωρίς έννοιες. Μέ τίς έννοιες όμως ή τέχνη άποδεσμεύει τή μιμητική της, μή έννοιολογική διάσταση. Έτσι λοιπόν ή μοντέρνα τέχνη, μέ στοχασμό ή άσυνείδητα, έχει κατατρυπήσει τό δόγμα τής παραστατικότητας. Άληθινό στό δόγμα τής παραστατικότητας εξακολουθεί νά είναι ότι υπογραμμίζει τό άσύμμετρο στοιχείο, αυτό πού δέν χωράει μέσα στη συλλογιστική λογική καί συνιστά όντως τή γενική ρήτρα όλων των έκδηλώσεων τής τέχνης. Η τέχνη έξεγείρεται τόσο κατά τής έννοιας όσο καί κατά τής κυριαρχίας, αλλά για μιά τέτοια έναντίωση χρειάζεται, όπως καί ή φιλοσοφία, τίς έννοιες. Η λεγάμενη παραστατικότητα της είναι μιά άπορητική κατασκευή: ως διά μαγείας θέλει νά ταυτίσει μεταξύ τους τά διάσπαρτα καί άντιδικούντα στοιχεία μέσα στά έργα τέχνης, γιαυτό άπωθείται από τά έργα, άφού κανένα από αυτά δέν καταλήγει σέ μιά τέτοια ταύτιση. Η λέξη παραστατικότητα, δανεισμένη από τή διδασκαλία περί συλλογιστικής γνώσης, όπου ορίζει τό περιεχόμενο πού μέλλει νά μορφοποιηθεί, μαρτυρεί καί ταυτόχρονα συγκαλύπτει τό ορθολογικό στοιχείο τής τέχνης, καθώς αποχωρίζει τό φαινόμενο από τήν όρθολογικότητα καί τό ύποστασιοποιεί. Η *Κριτική τής κριτικής ικανότητας* περιέχει μιά ένδειξη για τόν άπορητικό χαρακτήρα τής έννοιας αισθητική έποπτεία. Η «Άναλυτική τού ώραιού» είναι άφιερωμένη στά «στοιχεία τής καλαισθητικής κρίσης». Σέ μιά υποσημείωση τής § 1 ό Kant λέει γι' αυτά, «στά όποια αύτή ή κριτική ικανότητα κατά τόν στοχασμό της πρέπει νά δώσει προσοχή... τά αναζήτησα ακολουθώντας τίς οδηγίες των λογικών λειτουργιών (διότι στην κρίση σύμφωνα μέ τό γούστο εμπεριέχεται πάντοτε μιά σχέση πρός τή διάνοια)». ⁴⁷ Αυτό βρίσκεται σέ κατάφωρη άντίφαση πρός τή θέση για τή γενική εύαρέσκεια χωρίς έννοιες· είναι άξιοθαύμαστο ότι ή

καντιανή αισθητική άφησε στη θέση της αυτή την αντίφαση, ότι την περιέλαβε ρητά στον στοχασμό της χωρίς να την άρει με ανάλογες εξηγήσεις. Από τη μιά μεριά ο Kant πραγματεύεται την καλαισθητική κρίση ως λογική λειτουργία, την οποία έτσι αποδίδει και στο αισθητικό αντικείμενο, αφού η κρίση θα έπρεπε να αρμόζει σε αυτό· από την άλλη μεριά υποτίθεται ότι το έργο τέχνης εμφανίζεται «χωρίς έννοιες», ως απλή έποπτεία, σαν να ήταν απολύτως εξωλογικό. Άλλά αυτή η αντίφαση ενυπάρχει όντως στην ίδια την τέχνη ως αντίφαση ανάμεσα στον πνευματικό και τον μιμητικό της χαρακτήρα. Η άξίωση αλήθειας όμως, ή οποία εμπεριέχει κάτι γενικό και την οποία εγείρει κάθε έργο τέχνης, δέν συμβιβάζεται με την καθαρή παραστατικότητα. Οί συνέπειες δείχνουν πόσο μοιραία είναι ή έμμονή στον αποκλειστικά παραστατικό χαρακτήρα της τέχνης. Προωθεί τον υπό την έγελιανή έννοια άφηρημένο χωρισμό της έποπτείας από το πνεύμα. Όσο πιο καθαρά το έργο πρέπει να εξαντλείται στην παραστατικότητά του, τόσο πιο πολύ έκπαραπραγμάτιζεται το ίδιο το πνεύμα του ως «ιδέα», γίνεται κάτι άμετάβλητο πίσω από το φαινόμενο. Τά πνευματικά στοιχεία που αφαιρούνται από τη δομή του φαινομένου υποστασιοποιούνται τότε σε ιδέα του φαινομένου. Το άποτέλεσμα είναι συνήθως ότι οί προθέσεις προάγονται σε πνευματικό περιεχόμενο του έργου, ενώ αντίστοιχα ή έποπτεία μετατρέπεται σε στοιχείο αισθησιακής ικανοποίησης. Ό επίσημος ισχυρισμός όμως για μιά ενότητα χωρίς διαφορές θα μπορούσε να άναιρεθεί σε όποιοδήποτε από τά κλασσικιστικά έργα που έπικαλείται: σε αυτά άκριβως ή φαινομενική ενότητα είναι άποτέλεσμα έννοιολογικής διαμεσολάβησης. Το κυρίαρχο μοντέλο είναι στενοκέφαλο-μικροαστικό: το φαινόμενο υποτίθεται ότι είναι καθαρά έποπτικό, το πνευματικό περιεχόμενο καθαρά έννοιολογικό, περίπου όπως ή πάγια διχοτομία έλεύθερου χρόνου και έργασίας. Καμμία άμφιρρέπεια δέν είναι άνεκτή. Αυτό είναι το σημείο έκδήλωσης της πολεμικής κατά του ιδανικού της παραστατικότητας, της άπόρριψής του. Επειδή το αισθητικό φαινόμενο δέν έξαντλείται στην έποπτεία, δέν χωράει ούτε το νοηματικό περιεχόμενο των έργων μέσα στην έννοιολογία. Στην ψευδή σύνθεση του πνεύματος και της αισθησιακότητας μέσα στην αισθητική έποπτεία παραμονεύει ή όχι λιγότερο ψευδής σύνθεση της τελευταίας, ή πάγια πόλωση· σαν χειροπιαστό πράγμα είναι ή ιδέα που βρίσκεται στη

βάση τής αισθητικής τής έποπτείας, ότι στη σύνθεση τού τεχνουργήματος ή ένταση, πού είναι ή ουσία του, έχει υποχωρήσει υπέρ μιας ουσιώδους ηρεμίας.

Η παραστατικότητα δέν είναι μιά *characteristica universalis*⁴⁷ τής τέχνης. Εμφανίζεται κατά διαλείμματα. Οί αισθητικοί δέν έδωσαν πολλή σημασία σέ αυτό· σπάνια εξαίρεση αποτελεί ό σχεδόν ξεχασμένος Theodor Meyer, ό οποίος απέδειξε ότι στά ποιήματα δέν υπάρχει άντιστοιχία άνάμεσα σέ αυτά πού λένε καί σέ μιά κατ' αίσθηση έποπτεία καί ότι ή συγκεκριμένη πραγματικότητα τών ποιημάτων συνίσταται στη γλωσσική τους μορφή καί όχι στίς πολύ προβληματικές οπτικές παραστάσεις πού υποτίθεται ότι προκαλούν στόν άναγνώστη.⁴⁸ Τά ποιήματα δέν χρειάζονται τίς κατ' αίσθηση παραστάσεις γιά τήν πλήρωσή τους· συγκεκριμένα γίνονται μέ τή γλώσσα· μέσω τής γλώσσας διαποτίζονται από μή αισθητά-παραστατικά στοιχεία, σύμφωνα μέ τό οξύμωρο σχήμα μιας μή παραστατικής, μή κατ' αίσθηση έποπτείας. Ένα στοιχείο πέραν τών αισθήσεων υπάρχει καί στην τέχνη πού είναι άπομακρυσμένη από τίς έννοιες. Μιά θεωρία πού, επειδή θέλει νά άποδείξει τίς δικές της θέσεις, άρνείται αυτό τό γεγονός συνηγορεί υπέρ τής άπειροκαλίας, ή οποία προκειμένου γιά μουσική πού τής άρέσει, έχει έτοιμη τή λέξη άπόλαυση.⁴⁹ Η μουσική, προπάντων στίς μεγάλες καί έμφαντικές μορφές της, περιέχει συμπλέγματα πού μπορούν νά κατανοηθούν μόνο μέσω στοιχείων μή παρόντων στίς αισθήσεις, όπως είναι ή άνάμνηση ή ή προσδοκία, καί πού στην ίδια τους τή σύνθετη υφή περιέχουν τέτοιους κατηγοριακούς προσδιορισμούς. Λόγου χάρη θά ήταν άδύνατον νά ερμηνεύσει κανείς τίς εν μέρει άσυνήθιστες σχέσεις τής άνάπτυξης στό πρώτο μέρος τής *Ηρωικής* [τού Beethoven] πρós τήν έκθεση καθώς καί τήν άκράια άντίθεση πρós αυτή, πού δημιουργεί τό είσαγόμενο νέο θέμα, ως διάδοχο μόρφωμα, όπως λέγεται: τό έργο έχει διανοητικό χαρακτήρα καί δέν ντρέπεται γι' αυτόν, αφού μάλιστα δέν βλάπτει τόν νόμο τής συνοχής του. Στό μεταξύ οί τέχνες τείνουν πρós τή μία τέχνη, μιά ενότητα στην οποία συγκλίνουν καί οί εικαστικές τέχνες. Η πνευματική διαμεσολάβηση τού έργου τέχνης, πού δημιουργεί τή χτυπητή διαφορά του από τόν εμπειρικό κόσμο, δέν μπορεί νά πραγματοποιηθεί άν τό έργο αφήσει έξω τή συλλογιστική διάσταση. Άν τό έργο τέχνης ήταν αυστηρά έποπτικό-παραστατικό, θά παρέμενε δε-

μένο με τόν τυχαίο χαρακτήρα τών άμεσων αισθητών δεδομένων, στά όποια τό έργο άντιτείνει τη δική του λογική. Ή αξία του έξαρτάται από τήν ικανότητα τής συγκεκριμένης διαμόρφωσής του νά απαλλαγεί από τόν τυχαίο χαρακτήρα. Ο καθαρών και κατ' αυτό ορθολογιστικός διαχωρισμός τής έποπτείας από τήν έννοια υπηρετεί τή διχοτομία όρθολογικότητας και κόσμου τών αισθήσεων, πού διαπράττει ή κοινωνία και επιβάλλει ιδεολογικά. Ή τέχνη θά έπρεπε μάλλον νά άντιτάσσεται *in effigie*^{48p} σέ αυτόν τόν διαχωρισμό, μέ τήν άντικειμενικά ένύπαρκτη κριτική της* μέ τήν εξορία της στόν αισθησιακό πόλο αυτός ό διαχωρισμός απλώς έπικυρωνεται. Η άναλήθεια τήν όποια αντιπαλεύει ή τέχνη δέν είναι ή ίδια ή όρθολογικότητα, αλλά ή παγιωμένη άντιπαράθεσή της πρός τό ειδικό, τό μερικό· άν «τσιμπήσει» μέσα από όλα τό μερικό στοιχείο τής παραστατικότητας, θά διαιωνίσει αυτή τήν παγίωση, άξιοποιώντας τά άπορρίμματα πού αφήνει ή κοινωνική όρθολογικότητα, γιά νά άποσπάσει τήν προσοχή από αυτή. "Όσο πληρέστερη είναι ή παραστατικότητα τού έργου σύμφωνα μέ τούς αισθητικούς κανόνες, τόσο περισσότερο έκπραγματίζεται ή πνευματικότητά του, χωρισμένη {χωρίς} από τό φαινόμενο, πέρα από τόν σχηματισμό αυτών πού φανερώνονται. Πίσω από τή λατρεία τής παραστατικότητας ελλοχεύει τό στενόμυαλο-μικροαστικό σχήμα πού βλέπει τό σώμα ξαπλωμένο στόν καναπέ ένώ ή ψυχή πετάει στά ύψη: τό φαινόμενο πρέπει νά προσφέρει ξεκούραση και χαλάρωση γιά τήν άναπαγωγή τής εργατικής δύναμης, τό πνεύμα γίνεται χειροπιαστό, περιοριζόμενο σέ αυτό πού λέει τό έργο από έννοιολογική άποψη ή, όπως τό άποκαλούν, τό «μήνυμα». Όντας συστατική ένσταση κατά τής ολοκληρωτικής αξίωσης τής συλλογιστικής λογικής, τά έργα τέχνης περιμένουν, γιαντό άκριβώς, τήν άπάντηση και τή λύση και άναπόδραστα καλούν σέ βοήθεια τίς έννοιες. Κανένα έργο δέν έφθασε ποτέ στή ζώνη άδιαφορίας μεταξύ καθαρής παραστατικότητας και γενικής ισχύος, τήν όποία ή παραδοσιακή αισθητική προϋποθέτει ως τό *a priori* τής τέχνης. Ή διδασκαλία περί έποπτείας είναι εσφαλμένη, επειδή άποδίδει στήν τέχνη φαινομενολογικά αυτό πού δέν μπορεί νά εκπληρώσει. Κριτήριο τών έργων τέχνης δέν είναι ή καθαρότητα τής έποπτείας, αλλά τό βάθος άνάπτυξης τής έντασης άνάμεσα σέ αυτά και τά διανοητικά στοιχεία πού περιέχουν. Παρ' όλα αυτά τό ταμπού πού βαραίνει τά μή έποπτικά

στοιχεία των έργων τέχνης δεν είναι άδικαιολόγητο. Τά έννοιολογικά στοιχεία των έργων τέχνης συνεπάγονται κρίσεις, και ό σχηματισμός κρίσεων έρχεται σέ αντίθεση πρός τό έργο τέχνης. Ένα έργο μπορεί νά περιέχει κρίσεις, αλλά τό Ιδιο τό έργο δέν κρίνει, Ισως επειδή από την άττική τραγωδία καί μετέπειτα τό έργο είναι άκροαματική διαδικασία. "Αν τό συλλογιστικό στοιχείο σφετερισθεί την πρωτοκαθεδρία, ή σχέση του έργου πρός τόν εξωτερικό κόσμο γίνεται υπερβολικά άμεση καί τό έργο ενσωματώνεται σέ αυτόν, ακόμη καί όταν είναι περήφανο γιά τό αντίθετο, όπως στόν Brecht: γίνεται πραγματικά θετικιστικό. Τό έργο τέχνης πρέπει νά εντάξει τά συλλογιστικά του συστατικά στό εγγενές πλαίσió του σέ μιά κίνηση αντίθετη πρός εκείνη πού στρέφεται πρός τά έξω, τήν αποφαντική, πού προκαλεί τό συλλογιστικό στοιχείο. Η γλώσσα τής πρωτοποριακής ποίησης τό πραγματοποιεί, άποκαλύπτοντας πάνω σέ αυτή τήν κίνηση τήν ιδιάζουσα διαλεκτική της. Προφανώς τά έργα τέχνης μπορούν νά γιαντρέψουν τήν πληγή πού τούς άνοίγει ή αφáιρεση μόνο μέ μεγαλύτερη αφάιρεση, ή όποια εμποδίζει τή σύμφυση των έννοιολογικών ένζύμων μέ τήν εμπειρική πραγματικότητα: ή έννοια γίνεται «παράμετρος». Η τέχνη όμως, ως κάτι ούσιωδώς πνευματικό, δέν μπορεί νά είναι καθαρά έποπτική-παραστατική. Πρέπει πάντοτε νά είναι καί αντικείμενο τής σκέψης· ή ίδια ή τέχνη σκέφτεται. Η επικράτηση τής διδασκαλίας περί έποπτείας, πού έρχεται σέ αντίθεση πρός κάθε εμπειρία τής τέχνης, είναι μιά άντανakλαστική αντίδραση στήν κοινωνική έκπραγματίση. Ισοδύναμε! μέ τήν καθιέρωση ενός ειδικού κλάδου άμεσότητας, ενώ παραβλέπονται τά υλικά στρώματα τών έργων τέχνης, στά όποια στηρίζονται τά στοιχεία τους πού είναι περισσότερο από υλικά. Τά έργα τέχνης δέν έχουν άπλώς πράγματα ως φορείς, όπως παρατήρησε ό Heidegger επικρίνοντας τόν Ιδεαλισμό.⁴⁹ Η ίδια τους ή αντικειμενοποίηση τά μετατρέπει σέ πράγματα δευτέρου βαθμού. Η εσωτερική τους δομή, πού υπακούει στήν έκάστοτε ενύπαρκτη λογική τους, αυτό πού έγιναν τά έργα καθ' έαυτά, δέν είναι προσιτή στήν καθαρά έποπτεία, καί ο,τι είναι προσιτό στήν έποπτεία διαμεσολαβείται από τή δομή· σέ σύγκριση μέ τή δομή τό εποπτικό στοιχείο είναι επουσιώδες· κάθε εμπειρία τών έργων τέχνης πρέπει νά προχωρήσει πέρα από τό εποπτικό στοιχείο. "Αν τά έργα ήταν άπλως εποπτικά, θά ήταν ένα αποτέλεσμα μέ υποδεέστερη σημασία, ή πρόκληση έντύπωσης ι>ς

αίτιατό χωρίς αίτιο, όπως έλεγε ο Richard Wagner. Ἡ έκπραγματί-
ση είναι ουσιώδης γιὰ τὰ έργα τέχνης καὶ έρχεται σε αντίθεση πρὸς
την οὐσία τους ὡς φαινομένων· ὁ υλικὸς χαρακτήρας των έργων τέ-
χνης έχει τη διαλεκτική του ὅπως καὶ ὁ εποπτικὸς τους χαρακτή-
ρας. Ἐλλὰ ἡ ἀντικειμενοποίηση του έργου τέχνης δέν ταυτίζεται,
ὅπως νόμιζε ὁ Vischer, πού εἶχε αρχίσει νά ἀμφιβάλλει γιὰ τόν
Hegel, μέ τό υλικό του έργου, ἀλλὰ είναι μιὰ συνισταμένη τῆς εσω-
τερικῆς δυναμικῆς του, πού ὡς σύνθεση συγγενεὺει μέ τόν υλικό χα-
ρακτήρα. Ὑπάρχει σχετική ἀναλογία πρὸς τόν διπλό χαρακτήρα
τοῦ καντιανοῦ πράγματος, ὡς ενός υπερβατικοῦ πράγματος καθ’
ἑαυτό^{49α} καὶ ἑνός υποκειμενικά συγκροτούμενου αντικείμενου, του
νόμου των φαινομένων του. Πάντως τὰ έργα τέχνης είναι πράγμα-
τα στὸν χώρο καὶ τόν χρόνο· δύσκολο είναι νά ἀποφανθεῖ κανεὶς αν
πρέπει νά θεωρήσει ὡς τέτοια υλικά πράγματα καὶ μερικές οριακές
μορφές στή μουσική ὅπως ὁ αὐτοσχεδιασμός, πού κάποτε εἶχε ἐξα-
φανισθεῖ καὶ ἀργότερα ἀναβίωσε· πολὺ συχνά τό προ υλικό στοι-
χείο των έργων τέχνης διαρρηγνύει τήν υλική τους υπόσταση. Πολ-
λά ὁμως **συνηγορὸν** καὶ στήν πρακτική τοῦ αὐτοσχεδιασμοῦ υπέρ
τοῦ υλικοῦ του χαρακτήρα: ἡ ἐμφάνιση των έργων στὸν ἐμπειρικό
χρόνο· ἀκόμη περισσότερο τό γεγονός ὅτι σέ αὐτά μπορούμε νά
διακρίνουμε ἀντικειμενοποιημένα πρότυπα ἢ δείγματα, συνήθως
συμβατικά. Εφόσον τὰ έργα τέχνης είναι λοιπὸν έργα, είναι πράγ-
ματα, έχουν υλική υπόσταση καὶ ἀντικειμενοποιούνται στή βάση
τοῦ Ἰδίου τους τοῦ μορφολογικοῦ νόμου. Τό γεγονός ὅτι λόγου χά-
ρη ὡς δρᾶμα πρέπει νά θεωροῦμε τήν παράσταση στό θέατρο καὶ
ὄχι τό τυπωμένο κείμενο, ὅπως καὶ ὡς μουσική τούς ζωντανούς
ἤχους καὶ ὄχι τίς νότες, δείχνει πόσο ἐπισφαλῆς είναι ὁ υλικὸς χα-
ρακτήρας στήν τέχνη, ἀλλὰ δέν ἀπαλλάσσει τό έργο τέχνης ἀπὸ τή
συμμετοχή του στὸν κόσμον των πραγμάτων. Οἱ παρτιτούρες δέν
είναι ἀπλῶς σχεδὸν πάντοτε καλύτερες ἀπὸ τίς ἐκτελέσεις, ἀλλὰ
καὶ κάτι περισσότερο ἀπὸ ἀπλές οδηγίες γι’ αὐτές· είναι μάλλον ἢ
Ἰδια ἢ υπόθεση. Αὐτές οἱ δύο υλικές ἐννοιες τοῦ πράγματος δέν
είναι ἀπολύτως χωρισμένες. Ἡ πραγματοποίηση τῆς μουσικῆς,
τουλάχιστον μέχρι πρόσφατα, ἰσοδυναμοῦσε μέ τήν πιστή ἀπόδο-
ση⁴⁹¹ τῆς καταγεγραμμένης ἐκδοχῆς σέ πεντάγραμμο τοῦ μουσικοῦ
κειμένου. Ὁ καθορισμός μέσο) γραφῆς ἢ φθογγόσημων δέν είναι ξέ-
νος πρὸς τήν τέχνη, ἀφοῦ ἔτσι τό έργο τέχνης αὐτονομεῖται ἀπὸ τή

γένεση του: αυτό εξηγεί την προτεραιότητα των κειμένων έναντι της απόδοσής τους. Τό μη καθορισμένο στην τέχνη βρίσκεται βέβαια, συνήθως φαινομενικά, πιο κοντά στη μιμητική παρώθηση, αλλά τίς πιο πολλές φορές δεν είναι ανώτερο αλλά κατώτερο από τό καθορισμένο, ένα υπόλειμμα ξεπερασμένων πρακτικών, συχνά έπαναστροφικό. Η πιο πρόσφατη εξέγερση κατά του σημειογραφικού καθορισμού των έργων μέ τό επιχείρημα ότι έκπραγματίζει τά μουσικά έργα, λόγου χάρη ή δυνητική άντικατάσταση των μετρημένων σημειογραφιών μέ νευματικές-γραφικές άπομιμήσεις μουσικών δρώμενων, εξακολουθεί νά έχει σημασιοδοτικό χαρακτήρα σέ σύγκριση μέ τά ίδια τά μουσικά δρώμενα, έκπραγματίζει ένα παλαιότερο στάδιο εξέλιξης. Πάντως αυτή ή εξέγερση δύσκολα θά έπεκτεινόταν τόσο πολύ, άν τό έργο τέχνης δεν έπασχε από την εγγενή υλικότητα του. Μόνο στενοκέφαλοι και αμετάπειστοι αρτίστες θά μπορούσαν νά παραβλέψουν τή συνέργεια τού καλλιτεχνικού υλικού χαρακτήρα μέ τόν άντίστοιχο κοινωνικό και κατά συνέπεια τήν αναλήθειά του, τή φетиχοποίηση εκείνου πού αυτό καθ' εαυτό είναι διαδικασία και ταυτόχρονα στιγμή. Η άντικειμενοποίησή του, προϋπόθεση τής αισθητικής αυτονομίας, σημαίνει και άκαμψία. Όσο περισσότερο άντικειμενοποιείται και οργανώνεται ή κοινωνική εργασία πού κρύβεται στό έργο τέχνης, τόσο πιο άκουστά κροταλίζει, κενό και ξένο πρós τόν εαυτό του.

Η χειραφέτηση από τήν έννοια τής αρμονίας αποκαλύπτεται ως επανάσταση κατά τής φαινομενικότητας: ή κατασκευή ενυάρχει ταυτολογικά τήν έκφραση, είναι ό άντίθετος πόλος της. Άλλά ή εξέγερση κατά τής φαινομενικότητας δεν γίνεται υπέρ τού στοιχείου τού παιγνιδιού, όπως νόμιζε ό Benjamin, μολοντί είναι φανερός ό παιγνιδιστικός χαρακτήρας, λόγου χάρη στίς άνακατατάξεις στοιχείων στή θέση πλασματικών εξελίξεων. Συνολικά, ή κρίση τής φαινομενικότητας θά έπεκταθεί άσφαλώς και στό πεδίο τού παιγνιδιού: ο,τι ισχύει για τήν άρμονία πού δημιουργεί ή φαινομενικότητα θά ισχύσει και για τήν αθωότητα τού παιγνιδιού. Η τέχνη πού άναζητεί στό παιγνίδι τή σιυτηρία της από τή φαινομενικότητα περνά στίς γραμμές τού άθλητισμού. Τό βάθος τής κρίσης τής φαινομενικότητας φαίνεται από τό γεγονός ότι έχει προσβάλει και τή

μουσική που έκ πρώτης όψεως δέν συμπαθεί τό στοιχείο της ψευδαισθήσης. Σέ αυτή τη μουσική εξαφανίζονται σιγά σιγά τά πλασματικά στοιχεία ακόμη καί στη μετουσιωμένη τους μορφή: όχι μόνον ή έκφραση άνύπαρκτων συναισθημάτων, αλλά καί ανάλογα δομικά στοιχεία, όπως τό πλασματικό στοιχείο τής ολότητας, ή οποία έχει άποκαλυφθεί ως μή πραγματοποιήσιμη. Στή μεγάλη μουσική όπως αυτή του Beethoven, πιθανώς όμως καί πέρα από κάθε χρονική τέχνη,^{49γ} τά λεγόμενα πρωτογενή στοιχεία, τά όποια ανακαλύπτει ή άνάλυση, είναι συχνά μεγαλοπρεπώς άσήμαντα. Μόνον όταν πλησιάζουν ως άσύμππωτα τό μηδέν, συγχωνεύονται ως καθαρό γίνεσθαι στό όλον. Ως ξεχωριστά μέρη όμως θέλουν συνεχώς νά είναι κάτι: μοτίβο ή θέμα. Ή εγγενής μηδαμινότητα τών στοιχειωδών γνωρισμάτων τους έλκει τήν άρτια τέχνη πρός τά κάτω, πρός τό άμορφο· αυτή ή βαρύτητα μεγαλώνει όσο αυξάνεται ό βαθμός οργάνωσης τής τέχνης. Μόνο τό άμορφο κάνει τό έργο τέχνης ικανό νά άρτιωθεί-ένοποιηθεί. Μέ τήν τελείωση, τήν απομάκρυνση τής άδιαμόρφωτης φύσης, επανέρχεται τό φυσικό στοιχείο, αυτό πού δέν έχει διαμορφωθεί καί άρθρωθεί ακόμη. Όταν κοιτάζει κανείς τά έργα από πολύ κοντά, τά πío άντικειμενοποιημένα μεταμορφώνονται σέ μυρμηγκιές, τά κείμενα άποσυντίθενται στίς λέξεις τους. Όταν νομίζουμε ότι πιάσαμε τίς λεπτομέρειες ενός έργου, αυτές διαλύονται μέσα στην άοριστία καί τήν άδιαφοροποίηση ή άμορφία: τόσο πολύ είναι διαμεσολαβημένες. Έτσι εκδηλώνεται ή αισθητική φαινομενικότητα στή δομή τών έργων τέχνης. Τό έπιμέρους, τό ζωτικό τους στοιχείο, εξανεμίζεται, κάτω από τη λεπτολογική ματιά εξατμίζεται ή συγκεκριμένη του πραγματικότητα. Ή διαδικασία, πού σέ κάθε έργο παγιώνεται σέ μιά άντικειμενική μορφή, άντιστέκεται στόν καθορισμό του σέ αυτό εδώ [τότε η] καί διαλυόμενη επιστρέφει στην άφετηρία της. Ή άξίωση άντικειμενοποίησης τών έργων τέχνης ματαιώνεται από τά Ίδια τά έργα. Τόσο βαθιά έχει ένσταχθεί τό στοιχείο τής ψευδαισθήσης στά έργα τέχνης, ακόμη καί στά μή άπεικονιστικά. Ή αλήθεια τών έργων τέχνης έξαρτάται από τήν Ικανότητά τους νά απορροφήσουν ο,τι δέν ταυτίζεται μέ τήν έννοια καί σύμφωνα μέ τά μέτρα της είναι τυχαίο στην εσωτερική αναγκαιότητα τών έργων. Ή σκοπιμότητά τους χρειάζεται τό μή σκόπιμο. Έτσι μέσα στή συνέπειά τους εισχωρεί ένα στοιχείο ψευδαισθήσης- φαινομενικότητα είναι ακόμη καί ή λο-

γική τους. Για να διατηρηθεί ή σκοπιμότητά της πρέπει να ανασταλεί από το Άλλο της. Ο Nietzsche το έθιξε με την ασφαλώς προβληματική πρότασή του ότι στο έργο τέχνης όλα θα μπορούσαν κάλλιστα να είναι διαφορετικά· αυτή η ιδέα ισχύει μάλλον μόνο στο πλαίσιο ενός καθιερωμένου ιδιώματος, ενός «ύφους», το οποίο έγγυάται ένα φάσμα δυνατοτήτων παραλλαγής. "Όταν όμως η εσωτερική ενότητα των έργων δεν μπορεί να θεωρηθεί σοβαρή, ή φαινομενικότητα τά προλαμβάνει ακόμη και εκεί όπου πιστεύουν πως είναι ιδιαίτερα προστατευμένα από τον κίνδυνο της φαινομενικότητας. Αποδεικνύουν την αναλήθεια της ενότητάς τους διαψεύδοντας την αντικειμενικότητα που παράγουν. Αισθητική φαινομενικότητα είναι τά ίδια τά έργα και όχι απλώς οι ψευδαισθήσεις που προκαλούν. Η ψευδαισθήση των έργων τέχνης μεταφράζεται στην αξίωσή τους να είναι ένα όλον. Ο αισθητικός νομιναλισμός κατέληξε στην κρίση της φαινομενικότητας, εφόσον το έργο τέχνης θέλει να είναι ουσιώδες υπό την έμφαντική έννοια του όρου. Η εύαισθησία στη φαινομενικότητα προέρχεται από το ίδιο το έργο τέχνης. Κάθε στοιχείο αισθητικής φαινομενικότητας συνεπάγεται σήμερα αισθητικές άσυμφωνίες, αντιφάσεις ανάμεσα σε αυτό που εμφανίζεται πως είναι το έργο τέχνης και σε αυτό που είναι. Η παρουσία του εγείρει την αξίωση να θεωρηθεί ουσιώδες. Την ικανοποιεί μόνον αρνητικά, αλλά στη θετικότητα της ίδιας του της παρουσίας υπάρχει πάντοτε η χειρονομία του «περισσότερου», ένα πάθος από το οποίο δεν μπορεί να απαλλαγεί ούτε το ριζικά νηφάλιο έργο. "Αν το ερώτημα άναφορικά με το μέλλον της τέχνης δεν ήταν άγονο καθώς και ύποπτο για τεχνοκρατικές τάσεις, θα έλεγε κανείς ότι καταλήγει στο ερώτημα αν η τέχνη μπορεί να ζησει και μετά το τέλος της φαινομενικότητας. Μία χαρακτηριστική ένδειξη της κρίσης της φαινομενικότητας ήταν η τετριμμένη εξέγερση κατά της Ιστορικής ενδυμασίας στο θέατρο: ο Άμλετ με φράκο, ο Λόεγκριν χωρίς κύκνο. Η αντίσταση δεν άφορούσε ίσως τόσο πολύ την προσβολή του κυρίαρχου ρεαλιστικού φρονήματος εκ μέρους των έργων τέχνης όσο κυρίως τις ένυπαρκτες εικόνες, τις όποιες τά έργα δεν μπορούσαν πιά να άνεχθούν. Η αρχή της Άναζήτησης του χαμένου χρόνου τον Proust πρέπει να έρμηνευθεί ως μία απόπειρα του συγγραφέα να έξαπατήσει τον χαρακτήρα φαινομενικότητας: να οδηγήσει τον αναγνώστη στη μονάδα (Monade) του έργου

τέχνης μέ άπαρατήρητο τρόπο, χωρίς νά θέσει μέ τή βία τό εσωτερικό πλαίσιο τής μορφής του καί χωρίς νά υποκρίνεται ότi είναι ένας πανταχού παρών καί παντογνώστης αφηγητής. Τό πρόβλημα ενός συγγραφέα, πώς νά αρχίσει καί πώς νά κλείσει τό έργο, παραπέμπει στή δυνατότητα μιας γενικότερης καί ταυτόχρονα θεματικής μορφολογίας τής αισθητικής, πού θά έπρεπε νά πραγματεύεται καί κατηγορίες όπως ή συνέχιση, ή αντίθεση, ή μετάβαση, ή ανάπτυξη καί ό «κόμβος», καθώς καί τό ερώτημα αν σήμερα πρέπει νά βρίσκονται όλα σέ ιση απόσταση από τό κέντρο ή νά ποικίλλει ή πυκνότητά τους. Τόν δέκατο ένατο αιώνα ή αισθητική φαινομενικότητα είχε λάβει διαστάσεις φαντασμαγορίας. Τά έργα τέχνης άπάλειφαν τά Ιχνη τής παραγωγής τους, ίσως επειδή τό προελαύνον πνεύμα τού θετικισμού μεταδιδόταν στήν τέχνη, καθόσον ή ίδια οφείλε νά είναι δεδομένο γεγονός, ενώ ντρεπόταν γιά οτιδήποτε θά μπορούσε νά άποκαλύψει τόν διαμεσολαβημένο χαρακτήρα τής κοντινής άμεσότητάς της.⁵⁰ Αυτή τήν τάση ακολουθούσαν τά έργα άκόμη καί κατά τή νεωτερικότητα. Ο χαρακτήρας φαινομενικότητάς τους ένισχύθηκε φθάνοντας στό απόλυτο· αυτό κρύβει ό έγελιανός όρος θρησκεία τής τέχνης, πού τό έργο τού οπαδού τού Schopenhauer, τού Richard Wagner, τόν πήρε κατά λέξη. Η αισθητική νεωτερικότητα έξεγέρθηκε στή συνέχεια κατά τής φαινομενικότητας τής φαινομενικότητας υποστηρίζοντας ότi είναι άνυπαρκτη. Σέ αυτό συγκλίνουν όλες οι προσπάθειες πού αποβλέπουν στή διάτρηση τού ερμητικού πλαισίου τών έργων μέσω απροκάλυπτων παρεμβάσεων, στήν άπελευθέρωση τής παραγωγής μέσα στό προϊόν καί, ως ένα βαθμό, στήν ανάδειξη τής παραγωγικής διαδικασίας στή θέση τού αποτελέσματος της· εξάλλου μιά τέτοια παρέμβαση δέν ήταν τόσο ξένη στους μεγάλους εκπροσώπους τής εποχής τού ιδεαλισμού. Η φαντασμαγορική πλευρά τών έργων τέχνης, πού τά έκανε ακαταμάχητα, έγινε ύποπτη γιά τά ίδια, καί μάλιστα πρίν από τά λεγόμενα νεοαντικειμενικά ρεύματα, τόν λειτουργισμό· εξίσου ύποπτη έγινε καί στίς συνήθεις μορφές όπως τό μυθιστόρημα, όπου ή ψευδαισθηση τύπου πανοράματος,^{50α} ή πλασματική πανταχού παρουσία τού αφηγητή, ένώνεται μέ τήν αξίωση ενός εξωπραγματικού πού εμφανίζεται πότε ως πραγματικότητα καί πότε ως επινόηση. Οι δύο αντίποδες, ό George καί ό Karl Kraus, άπέρριψαν αυτή τήν αξίωση, αλλά καί τό σχολιαστικό σπάσιμο τού καθαρού

μορφολογικού πλαισίου της από τούς μυθιστοριογράφους Proust και Gide οείχνη τήν ίδια δυσφορία πού προκαλεί αυτή ή κρίση καί πού όέν πρέπει νά αποδοθεί απλώς σε ένα γενικό, άντιρομαντικό κλίμα τής εποχής. Ή φαντασμαγορική πλευρά, πού με τεχνολογικά μέσα ενισχύει τήν ψευδαίσθηση τού είναι καθ' εαυτό, τής ουσίας των έργων, θά μπορούσε μάλλον νά έρμηνευθεί ως άντίπαλος τού ρομαντικού έργου τέχνης, τό όποιο μέ τή χρήση ειρωνείας σαμποτάρει εξαρχής τή φαντασμαγορική πλευρά. Ή ίδια προκαλεί πλέον άμηχανία, διότι τό άρρηκτο είναι καθ' έαυτό, πού τό καθαρό έργο τέχνης ποθεί μέ λαχτάρα, δέν συμβιβάζεται μέ τόν ορισμό του ως φτιαγμένου από άνθρώπους καί κατά συνέπεια α priori άναμεμειγμένου μέ τόν κόσμο των πραγμάτων. Ή διαλεκτική τής μοντέρνας τέχνης είναι σέ μεγάλη έκταση τέτοια πού ή τέχνη θέλει νά άποβάλει τόν χαρακτήρα φαινομενικότητας όπως ένα ζώο τό φυτρωμένο του κέρατο. Οί απορίες στίς όποιες έχει περιέλθει ή Ιστορική κίνηση τής τέχνης ρίχνουν τή σκιά τους πάνω στή δυνατότητα ύπαρξης τής τέχνης συνολικά. Στήν εξέγερση κατά τής φαινομενικότητας συμμετείχαν καί άντιρεαλιστικά ρεύματα όπως ό έξπρεσσιονισμός, ό όποιος, ενώ εναντιωνόταν στήν απεικόνιση τού εξωτερικού κόσμου, επιδίωκε τήν απροσποίητη εκδήλωση πραγματικών ψυχικών καταστάσεων καί πλησίαζε πρós τό ψυχογράφημα. Άλλά ως επακόλουθο αυτής τής εξέγερσης τά έργα τέχνης διατρέχουν τόν κίνδυνο νά έπαναστραφούν στό έπίπεδο τής άπλής υλικότητας, τιμωρούμενα τρόπον τινά γιά τήν ύβρη τους, τήν άξίωση νά είναι κάτι περισσότερο από τέχνη. Ή πρόσφατη, συνήθως παιδαριωδώς αδαής προσπάθεια ψευδομορφικής άπομίμησης τής επιστήμης είναι ένα χειροπιαστό σύμπτωμα αυτής τής υποπλασίας. Πολλά προϊόντα τής σημερινής μουσικής καί ζωγραφικής, παρ' όλον τόν μή ρεαλιστικό τους χαρακτήρα καί τήν απόστασή τους από τό στοιχείο τής έκφρασης, θά μπορούσαν νά υπαχθούν στήν έννοια ενός δεύτερου νατουραλισμού. Ωμά φυσικοεπιστημονικές διαδικασίες μεταχείρισης τού υλικού, μετρήσιμες σχέσεις ή άναλογίες μεταξύ των παραμέτρων, άπωθούν άνίσχυρα τήν αισθητική φαινομενικότητα, τήν αλήθεια γιά τόν τεχνητό τους χαρακτήρα, ό όποιος, καθώς εξαφανίσθηκε μέσα στό πλαίσιο αυτονομίας των έργων, άφησε πίσω του τήν «αύρα» ως άντανάκλαση τού άνθρωπινου στοιχείου πού άντικειμενοποιείται σέ αυτά. Ή άλλεργία απέναντι στήν αι»ρα,

από την όποια καμμιά τέχνη όέν μπορεί σήμερα νά γλυτώσει, δέν μπορεί νά διαχωρισθεῖ από την έκδηλωνόμενη έλλειψη ανθρωπιάς. Μιά τέτοια εκ νέου έκπραγματίση, ή έπαναστροφή τών έργων τέχνης στή βάρβαρη κυριολεξία τών αισθητικών δεδομένων, καί ή φαντασμαγορική ένοχή άλληλοδιαπλέκονται άξεδιάλυτα. Μόλις τό έργο τέχνης άρχίσει νά άνησυχεί τόσο φανατικά γιά την καθαρότητά του, ώστε νά χάνει την εμπιστοσύνη του σέ αυτή καί νά αναποδογυρίζει πρós τά έξω δ,τι δέν μπορεί πιά νά μετουσιώσει σέ τέχνη, τόν καμβά ή τό απλό ήχητικό υλικό, γίνεται εχθρός τού εαυτού του, άμεση καί ψευδής προέκταση τής σκόπμης όρθολογικότητας. Αύτή ή τάση κατέληξε στά χάπενινγκ. Τό θεμιτό στοιχείο τής εξέγερσης κατά τής φαινομενικότητας ως ψευδαίσθησης καί τό στοιχείο αίτταπάτης τής ίδιας, ή ελπίδα διττή ή αισθητική φαινομενικότητα μπορεί νά βγάλει τόν εαυτό της από τό τέλμα άρπαζόμενη από τά μαλλιά της, συνδέονται δμως μεταξύ τους. Προφανώς ό ένύπαρκτος χαρακτήρας φαινομενικότητας τών έργων δέν μπορεί νά άπελευθερωθεῖ από μία δόση, έστω λανθάνουσας, άπομίμησης της πραγματικότητας καί κατά προέκταση από τό στοιχείο τής ψευδαίσθησης, καθώς δ,τι σχετικό μέ τή μορφή καί τά υλικά, μέ τό πνεύμα καί την ύλη, περιέχουν τά έργα τέχνης έχει μεταναστεύσει από την πραγματικότητα στά έργα τέχνης, δπου έπαψε νά είναι πραγματικό: δ,τι καί άν είναι κατά τά άλλα, γίνεται πάντοτε καί ομοίωμα τής πραγματικότητας. Ακόμη καί τό πιό καθαρό αισθητικό γνώρισμα, τό φανέρωμα, σχετίζεται άμεσα μέ την πραγματικότητα, ως καθορισμένη άρνησή της. Ή διαφορά τών έργων τέχνης από τόν εμπειρικό κόσμο, ό χαρακτήρας φαινομενικότητάς τους, σιτγκροτείται σέ σχέση μέ την πραγματικότητα καί, σύμφωνα μέ την τάση της, εναντίον τής πραγματικότητας. "Αν τά έργα τέχνης, άνταποκρινόμενα στήν έννοιά τους, ήθελαν νά εξαλείψουν απολύτως αύτή την αναφορά τους στήν πραγματικότητα, θά εξαλείφαν την ίδια τους την προϋπόθεση. Ή τέχνη είναι κάτι πολύ ακανθώδες καί δύσκολο, καθώς μάλιστα γιά νά άνταποκριθεῖ στήν έννοιά της πρέπει νά την υπερβεί, ενώ δπου μοιάζει μέ στοιχεία τής πραγματικότητας προσαρμόζεται στήν έκπραγματίση, εναντίον τής οποίας διαμαρτύρεται: ή δέσμευση (στράτευση) κάνει άναπόφευκτα αισθητικές υποχωρήσεις. Ό άφατος χαρακτήρας τής ψευδαίσθησης δέν επιτρέπει νά λυθεῖ ή άντινομία τής αισθητικής φαινομενικότητας

σέ μιά έννοια απόλυτου φανερώματος. Ἡ φαινομενικότητα πού αναγγέλλει τό άφατο της ψευδαίσθησης δέν προσδίδει στά έργα τέχνης κυριολεκτικά τόν χαρακτήρα επιφανειών, όσο δύσκολο καί αν είναι γιά τη γνήσια αισθητική εμπειρία νά μήν πιστέψει ότι στά άύθεντικά έργα τέχνης τό άπόλυτο είναι παρόν. Είναι χαρακτηριστικό των μεγάλων έργων νά καλλιεργούν αυτή τήν πεποίθηση. Αυτό πού τούς έπιτρέπει νά ξεδιπλώνουν τήν άλήθεια είναι ταυτόχρονα τό βαρύ άμάρτημά τους, άπό τό όποιο ή τέχνη δέν μπορεί νά άπαλλάξει τόν έαυτό της. Εξακολουθεί νά φέρει πάνω της αυτό τό άμάρτημα, διότι συμπεριφέρεται σάν νά τής έχει δοθεί άφεση. - Τό γεγονός ότι παρ' όλα αυτά παραμένει δυσάρεστο νά φέρει πάνω της ένα ούράνιο υπόλειμμα φαινομενικότητας δέν μπορεί νά διαχωρισθεῖ άπό τό άλλο γεγονός, ότι καί έργα πού άπορρίπτουν τή φαινομενικότητα δέν έχουν τή δυνατότητα νά άσκήσουν εκείνη τήν επίδραση πού αρχικά, στόν ντανταϊσμό, είχε έμπνεύσει τήν αντίληψη ή οποία στρεφόταν κατά τής φαινομενικότητας. Ἡ ίδια ή μιμητική συμπεριφορά, μέ τήν όποια τά ερμητικά έργα στρέφονται εναντίον τού άστικού είναι δι' άλλο, είναι συνένοχη επειδή δίνει τήν ψευδή εντύπωση ότι αντιπροσωπεύει τό καθαρό είναι καθ' έαυτό, μιά φαινομενικότητα τήν όποια δέν μπορεί νά άποφύγει ούτε ένα έργο τέχνης πού τήν καταστρέφει. "Αν δέν φοβόταν κανείς μήν παρερμηνευθεῖ ως ιδεαλιστής, θά μπορούσε νά πει ότι ό νόμος κάθε έργου τέχνης είναι ότι οφείλει νά γίνει όμοιο μέ τό άντικειμενικό Ιδανικό του, πού δέν είναι οπωσδήποτε τό ιδανικό τού καλλιτέχνη-αυτή ή αντίληψη πρέπει νά βρίσκεται πολύ κοντά στήν αισθητική νομοτέλεια. Ἡ μίμηση των έργων τέχνης είναι ή ομοιότητα μέ τόν έαυτό τους. Αυτός ό νόμος, μονοσήμαντος ή πολυσήμαντος, καθιερώνεται άπό τήν άφετηρία κάθε έργου τέχνης- όλα τά έργα είναι άπό τή σύστασή τους υποχρεωμένα νά τόν τηρούν. Αυτό διαχωρίζει τίς αισθητικές εικόνες άπό τίς εικόνες λατρείας. Ἡ άυτονομία των έργων τέχνης δέν τούς έπιτρέπει νά δεχθούν μέσα τους τό άπόλυτο σάν νά ήταν σύμβολα. Οί αισθητικές εικόνες υπόκεινται στήν άπαγόρευση τών εικόνων. Κατ' αυτά ή αισθητική φαινομενικότητα καί έπιπλέον ή άνώτατη συνέπειά της στό έρμητικό έργο είναι άκριβως ή άλήθεια. Τά έρμητικά έργα δέν εμφανίζουν τό υπερβατικό γι' αυτά ως ύπαρξη σέ μιά άνώτερη περιοχή, αλλά, όντας ανίσχυρα καί περιττά στόν εμπειρικό κόσμο, τονίζουν έπιπλέον τήν

άδυναμία του πνευματικού τους περιεχομένου. Η αυτοπροαίρετη απομόνωση του καλλιτέχνη, στην προγραφή της οποίας οι καθοδηγούμενοι των δημοκρατικών χωρών συμφωνούν με τους ηγέτες των ολοκληρωτικών, με την απαρέγκλιτη έμμονή στη μιμητική παρωδήση που τείνει προς την ταυτότητα με τον έαυτό, έχει μια έξοχως διαφωτιστική λειτουργία· ή λόξα της (spleen)^{50p} είναι πίο ορθή συνείδηση από τις διδασκαλίες για τό στρατευμένο ή διδακτικό έργο τέχνης, που ό έπαναστροφικός τους χαρακτήρας είναι σχεδόν παντού κατάφωρος στή μωρία καί τόν τετριμμένο χαρακτήρα των σοφών διδαγμάτων που δήθεν μεταδίδουν. Γιαυτό ή ριζικά μοντέρνα τέχνη, παρά τις καταδίκες που μέ συνοπτικές διαδικασίες εκδίδουν παντού σέ βάρος τους οι πολιτικά ενδιαφερόμενοι, μπορεί νά λέγεται προηγμένη, όχι μόνο ως προς τις τεχνικές που αναπτύσσει, αλλά καί ως προς τό περιεχόμενο αλήθειας των έργων της. Αυτό όμως που κάνει τά υπαρκτά έργα τέχνης νά είναι κάτι περισσότερο από ύπαρξη δέν είναι καί πάλι κάτι υπαρκτό, αλλά ή γλώσσα τους. Τά αυθεντικά έργα μιλούν ακόμη καί όταν άρνούνται κάθε φαινομενικότητα, από τή φαντασμαγορική ψευδαισθήση μέχρι τήν τελευταία πνοή αύρας. Η προσπάθεια άποκαθαρισμού τους από αυτό που μέσα από τά έργα λéeι απλώς ή τυχαία υποκειμενικότητα κάνει τήν ίδια τους τή γλώσσα ακόμη πίο πλαστικά άνάγλυφη. Αύτή εννοεί ό όρος έκφραση των έργων τέχνης. Δέν είναι τυχαίο ότι εκεί όπου έχει τήν πίο μακρόχρονη καί τήν πίο έμφαντική εφαρμογή, ως τεχνικός όρος μουσικής αγωγής, δέν άπαιτεί κάτι ειδικά έκφραζόμενο, δέν έχει ειδικό ψυχικό περιεχόμενο. "Αν όχι, τότε τό *espressivo* θά μπορούσε νά αντικαθίσταται μέ χαρακτηρισμούς των έκάστοτε ψυχικών διαθέσεων που θά έπρεπε νά έκφρασθούν. Μιά τέτοια άπόπειρα έκανε ό συνθέτης Arthur Schnabel, αλλά αύτή ή Ιδέα δέν μπορούσε νά πραγματοποιηθεί.

Κανένα έργο τέχνης δέν διαθέτει πλήρη ενότητα, τό καθένα πρέπει νά κάνει πώς τήν έχει έπιτιχει καί έτσι έρχεται σέ σύγκρουση μέ τόν έαυτό του. Αντιμέτωπη μέ τήν άνταγωνιστική πραγματικότητα, ή αισθητική ενότητα, που άντιτίθεται σέ αύτή, γίνεται κατ' έπίφραση καί εσωτερική. Η πλήρης διαμόρφωση των έργων τέχνης καταλήγει στή φαινομενικότητα, ότι ή ζωή τους είναι δήθεν ενα καί τό αυτό μέ τή ζωή των στοιχείων τους, αλλά αυτά φέρνουν στά έργα τήν έτερογένεια, καί ή φαινομενικότητα γίνεται ψευδής. Κάθε βαθύ-

τερη ανάλυση αποκαλύπτει πλασματικά μεγέθη στην αισθητική ενότητα, καθώς άλλοτε τά μέρη όν άπαρτίζουν ακούσια μία τέτοια ενότητα, ή όποια άπλώς επιβάλλεται σέ αυτά, καί άλλοτε τά στοιχεία είναι εκ των προτέρων κομμένα καί ραμμένα στά μέτρα τής ενότητας, δηλαδή όν είναι καν πραγματικά δυναμικά στοιχεία τού όλου. Τά πολλά μέσα στά έργα τέχνης όν είναι πιά αυτό πού ήταν, αλλά μέ τήν ενσωμάτωσή τους στά έργα ύφίσταται ειδική προετοιμασία· αυτό καταδικάζει τήν αισθητική συμφιλίωση νά είναι αισθητικά άβάσιμη. Τό έργο τέχνης όν είναι φαινομενικότητα μόνον ως αντίθεση πρός τήν ύπαρξη, αλλά καί άπέναντι σέ αυτό πού θέλει από τόν εαυτό του. Φέρει τή σφραγίδα τής εσωτερικής άσυμφωνίας. Τά έργα τέχνης άutoχειροτονούνται ως είναι καθ' εαυτό στηριζόμενα στή νοηματική τους συνοχή. Αυτή είναι τό όργανο τής φαινομενικότητάς τους. Καθώς όμως τό νόημα ενοποιεί τό έργο, εμφανίζεται από τό ίδιο ως παρόν, ενώ στήν πραγματικότητα δέν είναι. Τό νόημα πού πραγματοποιεί τή φαινομενικότητα είναι τό κορυφαίο από όσα συμμετέχουν στόν χαρακτήρα φαινομενικότητας. Παραταύτα ή φαινομενικότητα τού νοήματος δέν είναι τό μοναδικό του γνώρισμα, διότι τό νόημα ενός έργου τέχνης είναι επίσης ή ουσία πού κρύβεται μέσα στήν εμπειρική πραγματικότητα· αυτό καλεί νά παρουσιασθεί εκείνο πού τό φαινόμενο συνήθως δέν τό δείχνει. Η οργάνωση τού έργου τέχνης, ή διάταξη των στοιχείων του έτσι ώστε νά μιλούν μέσα από τίς σχέσεις τους, εξυπηρετεί αυτόν τόν σκοπό, καί είναι δύσκολο νά τόν διαχωρίσει κανείς μέ τήν κριτική μήλη τόσο καθαρά από τό καταφατικό, τήν υποτιθέμενη πραγματικότητα τού νοήματος, όπως θά επιθυμούσε ή φιλοσοφική έννοιολογική κατασκευή. Ακόμη καί όταν ή τέχνη, πού άναγκάζει τήν κρυμμένη ουσία νά παρουσιασθεί, τήν κατηγορεί ως κακή κατάσταση των πραγμάτων, μαζί μέ αυτή τήν άρνηση τίθεται, ως μέτρο της, μία άπουσα ουσία, ή δυνατότητα· νόημα ενυπάρχει καί στήν άρνηση τού νοήματος. Τό γεγονός ότι τό νόημα, οποτεδήποτε φανερώνεται στό έργο τέχνης, συνοδεύεται από τή φαινομενικότητα προσδίδει σέ όλη τήν τέχνη τή λυπημένη της έκφραση· πονάει τόσο περισσότερο όσο πío τέλεια ή επιτυχής συνοχή υποβάλλει τήν ιδέα τού νοήματος* ή λύπη ένισχύεται από τό «ώ, νά μπορούσε νά ήταν έτσι!». Είναι ή σκιά τού ετερογενούς ιός πρός κάθε μορφή, τό όποιο ή ίδια προσπαθεί νά εξορίσει: τής άπλής ύιαρξης. Στά εύτ*χή έργα ή λι-

πη προκαταλαμβάνει την άρνηση τον νοήματος στά κλονισμένα· είναι ή άλλη όψη τής λαχτάρας. Μέσα από τά έργα τέχνης βγαίνει φωτεινή ή ρήση χωρίς λόγια ότι δήθεν υπάρχει, τό προσκλήνιο λέει ότι δέν υπάρχει, ότι είναι ένα υποκείμενο υπό τήν έννοια του συντακτικοί» καί δέν μπορεί νά βρει τήν πλήρωσή τον τό Ιδιο δέν μπορεί νά αναφέρεται αποδεδειγμένα σέ τίποτε υπαρκτό στόν κόσμο. Στην ουτοπία τής μορφής της ή τέχνη λυγίζει κάτω από τό βαρύ Φορτίο τής εμπειρικής πραγματικότητας, από τήν οποία ως τέχνη απομακρύνεται. Άλλιώς ή τελειότητά της έχει μηδαμινή αξία. Ή φαινομενικότητα των έργων τέχνης συγγενεύει μέ τήν πρόοδο τής ενοποίησης, τήν όποια έπρεπε νά ζητήσουν από μόνα τους καί ή όποια κάνει τό νοηματικό τους περιεχόμενο νά φαντάζει άμεσα παρόν. Ή θεολογική κληρονομιά τής τέχνης είναι ή έκκοσμίκευση τής (θείας) αποκάλυψης, τού ιδανικού καί τού ορίου κάθε έργου. Ή σύμφυση τής τέχνης μέ τήν αποκάλυψη θά ίσοδυναμούσε μέ τήν άκριτη αναπαραγωγή τού άναπόφευκτου φετιχιστικού χαρακτήρα στή θεωρία. Ή εξάλειψη κάθε Ιχνους αποκάλυψης στήν τέχνη θά τήν υποβίβαζε σέ άναπαραγωγή πιστών αντιγράφων τού υπάρχοντος. Ή νοηματική συνοχή, ή ένότητα, σκηνοθετείται από τά έργα τέχνης επειδή είναι ανύπαρκτη, καί ως σκηνοθετημένη άρνεΐται τό είναι καθ' εαυτό, στό όνομα τού όποιου λαμβάνονται τά σκηνοθετικά μέτρα - τελικά άρνεΐται τήν Ιδια τήν τέχνη. Κάθε τεχνούργημα ενεργεί εναντίον τού έαυτού του. "Έργα πού σχεδιάζονται ως *tour de force*,⁵¹ άκροβατική πράξη ισορροπίας, φανερώνουν κάτι πού αφορά όλη τήν τέχνη: τήν πραγματοποίηση τού αδύνατου. Τό ανέφικτο κάθε έργου τέχνης καθορίζει στήν πραγματικότητα ακόμη καί τό πιο απλό έργο ως *tour de force*. Ή δυσφήμιση τής δεξιοτεχνίας από τόν Hegel,⁵¹ ό οποίος παραταύτα ήταν συνεπαρμένος από τόν Rossini, όπως καί ή συνέχεια της πού φθάνει ως τή μνησικακία κατά τού Picasso, ευνοεί κρυφά τήν καταφατική ιδεολογία, ή οποία συγκαλύπτει τόν άντινομικό χαρακτήρα τής τέχνης καί όλων τών προϊόντων της: έργα πού αρέσουν στήν καταφατική Ιδεολογία έχουν σχεδόν πάντοτε ως πυξίδα τους τόν κοινό τόπο ότι ή μεγάλη τέχνη πρέπει νά είναι απλή, για τόν όποιο ή ιδέα τού *tour de force* αποτελεί πρόκληση. Δέν θά ήταν από τά χειρότερα κριτήρια γονιμότητας τής αισθητικής-τεχνικής άνάλυσης ή ικανότητα νά ανακαλύπτει τά στοιχεία πού κάνουν ένα έργο τέχνης *tour de force*. Μόνο

χείο τής Ιοιάζουσας αιώρησης τους. Μέ την ίδια αυστηρότητα θά μπορούσε κανείς νά δείξει τό παράδοξο ενός *tour de force* στό έργο τού Beethoven: ότι από τό τίποτε γίνεται κάτι, μιά αύτούσια-αίσθη-τική επαλήθευση τών πρώτων βημάτων τής Λογικής τού Hegel.

Ό χαρακτήρας φαινομενικότητας τών έργων τέχνης διαμεσο-λαβείται μέσα στό εγγενές πλαίσιο, από τήν αντικειμενικότητά τους. Όταν ένα κείμενο, ένας πίνακας ζωγραφικής ή μιά μουσική λαμβάνουν αντικειμενική μορφή, τό μόρφωμα υπάρχει πραγματι-κά καί άπλώς δίνει τήν άπατηλή εντύπωση ενός γίνεσθαι, τό όποιο περικλείει, τού νοηματικού του περιεχομένου· ακόμη καί οί άκραίες εντάσεις μιας πορείας στόν αισθητικό χρόνο είναι πλα-σματικές, καθόσον ή έκβασή τους είναι μιά γιά πάντα προαποφα-σισμένη· στήν πραγματικότητα ό αισθητικός χρόνος είναι ως ένα βαθμό αδιάφορος άπέναντι στόν εμπειρικό χρόνο, τόν όποιο εξουδετερώνει. Στό παράδοξο τού *tour de force*, τής πραγματοποί-ησης τού άπραγματοποίητου, κρύβεται όμως τό αισθητικό παρά-δοξο στό σύνολό του: πώς μπορεί ένα φτιάξιμο νά κάνει κάτι φτιαγμένο νά έμφανισθεϊ· πώς μπορεί εκείνο πού σύμφωνα μέ τήν ίδια τήν έννοιά του δέν είναι άληθινό νά είναι εντούτοις άληθινό. Αυτό είναι νοητό μόνο γιά τό νοηματικό περιεχόμενο, πού είναι κάτι διαφορετικό από τή φαινομενικότητα· αλλά κανένα έργο τέ-χνης δέν έχει αυτό τό περιεχόμενο παρά μόνο μέσω τής φαινομε-νικότητας, μέ τήν ίδια τή μορφή της. Γιαυτό λοιπόν τό κέντρο τής αισθητικής θά ήταν ή σωτηρία τής φαινομενικότητας, καί τό έμφα-ντικό δίκαιο τής τέχνης, ή νομιμοποίηση τής αλήθειας της, έξαρτάται από αυτή τή σωτηρία. Ή αισθητική φαινομενικότητα θέλει νά διασώσει αυτό πού τό ενεργό πνεύμα, τό οποίο παρήγαγε καί τούς φορείς τής φαινομενικότητας, τά τεχνουργήματα, άφάι-ρεσε από εκείνο πού υποβίβασε σέ ύλικό του, ένα είναι δι' άλλο. Έδώ όμως αυτό πού μέλλει νά διασωθεί γίνεται γιά τό πνεύμα κά-τι επίσης ελεγχόμενο, άν όχι κάτι πού τό ίδιο τό πνεύμα παρήγαγε-ή ίδια ή σωτηρία μέ τή βοήθεια τής φαινομενικότητας είναι φαινο-μενική καί αυτή τήν αδυναμία της τήν επωμίζεται τό έργο τέχνης μέ τόν φαινομενικό του χαρακτήρα. Ή φαινομενικότητα δέν είναι τυπικό χαρακτηριστικό (*characteristica formalis*) τών έργων τέχνης, αλλά ύλικό γνώρισμα, τό ίχνος τής βλάβης πού θέλουν νά σβήσουν. Μόνον εφόσον τό πνευματικό τους περιεχόμενο είναι αληθινό υπό

μία μή μεταφορική έννοια αποβάλλει ή τέχνη, ένα φτιαχτό προϊόν, τή φαινομενικότητα πού ακολουθεί κάθε φτιαχτό προϊόν. "Όταν όμως συμπεριφέρεται σάν νά ήταν, με τήν τάση της γιά άπεικόνιση, αυτό πού φαίνεται, διαπράττει τήν άγυρτεία τού *trompe-real*,⁵¹ θύμα άκριβώς τού στοιχείου πού θέλει νά συγκαλύψει* σέ αυτό στηρίζεται εκείνο πού άλλοτε άποκαλοῦσαν άντικειμενικότητα (*Sachlichkeit*). Τό ιδανικό της θά μπορούσε νά είναι ένα έργο τέχνης πού, χωρίς νά θέλει από καμμία άποψη νά φαίνεται ότι είναι κάτι άλλο από αἰτό πού είναι, από τή διαμόρφωσή του δυνητικά επιτυγχάνει τή σύμπτωση αυτού πού φαίνεται ότι είναι μέ εκείνο πού θέλει νά είναι. Μέ τή μορφή πού έχει λάβει τό έργο, όχι μέ τή βοήθεια τής ψευδαίσθησης ή μέ τό μάταιο ταρακούνημα τού κιγκλιδώματος τής φαινομενικότητας πού τό κρατάει φυλακισμένο, θά ήταν ίσως δυνατόν νά μήν έχει τόν τελευταίο λόγο μέσα του ή φαινομενικότητα. 'Αλλά άκόμη καί ή νηφάλια άντικειμενικότητα τών έργων τέχνης δέν θά άπαλλαγεί από τό περίβλημα τής φαινομενικότητάς τους. Όταν ή μορφή τους δέν είναι ταυτόσημη μέ τή λειτουργικότητά τους, τήν καταλληλότητα τών έργων γιά πρακτικούς σκοπούς, άκόμη καί όταν ή σύνθεσή τους δέν θέλει νά φαίνεται ως κάτι, τά έργα εξακολουθούν νά έχουν χαρακτήρα φαινομενικότητας άν άντιπαραβληθούν μέ τήν πραγματικότητα, από τήν οποία, καί μόνο μέ τήν ιδιότητά τους ως έργων τέχνης, διαφέρουν. "Όταν έξαλείφουν τά ένύπαρκτα στοιχεία τής φαινομενικότητας, μάλλον ένισχύεται ή άλλη φαινομενικότητα, πού έχει τήν άφετηρία της στήν ίδια τους τήν ύπαρξη, ή οποία μέ τήν ενοποίησή της τείνει νά γίνει ένα είναι καθ' εαυτό, κάτι πού τά έργα, ως προϊόντα ανθρώπων, δέν είναι. Ή νηφάλια άντικειμενικότητα άπαιτεί από τά έργα νά μήν ξεκινούν πιά από μία προϋπάρχουσα μορφή καί νά παραιτούνται από καλλωπιστικά καί διακοσμητικά στοιχεία καθώς καί από τά υπολείμματα γενικότερων μορφολογικών κανόνων* τό έργο τέχνης οφείλει νά οργανωθεί από κάτω πρós τά πάνω. Τίποτε όμως δέν έγγυάται στό έργο εξαρχής, όταν ή εγγενής του κίνηση θά έχει σπάσει τούς γενικότερους μορφολογικούς κανόνες, ότι θά καταφέρει καν νά άποπερατωθεῖ, ότι τά διάσπαρτα μέλη το' θά βρούν τόν δρόμο πρós τή συναρμογή τους. Αἰτό έκανε τίς καλλιτεχνικές διαδικασίες νά προδιαμορφώνουν στό παρασκήνιο -αἰτή ή θεατρική έκφραση είναι ή άρμόζουσα- όλα τά έπιμέρους στοιχεία έτσι ώστε

νά μπορούν νά ἀποτελέσουν ένα δλον, κάτι πού τό τυχαίο των λεπτομερειών, ἀν ληφθεῖ ἀπολύτως, μετά τή διάλυση της ὑπερκείμενης μορφῆς δεν θά ἐπέτρεπε. Ἐτσι ἡ φαινομενικότητα ἐπιβάλλεται στούς ὀρκισμένους ἐχθρούς της. Καλλιιεργεῖται ἡ πλάνη ὅτι δέν πρόκειται γιά πλάνη· ὅτι ἐδῶ τά διάχυτα καί ξένα πρὸς τό ἐγὼ στοιχεῖα βρίσκονται a priori σε ἀρμονία με την τεθεῖσα ολότητα, ἐνῶ ἡ ἴδια ἡ ἀρμονία εἶναι σκηνοθετημένη· ὅτι ἡ διαδικασία παραγωγῆς τοῦ ἔργου παρουσιάζεται ὡς καθαρὴ ἀνέλιξή του ἀπὸ κάτω πρὸς τά πάνω, ἐνῶ τά ἔργα ἐξακολουθοῦν νά καθορίζονται ἀπὸ τά πάνω καί δέν εἶναι καν νοητὰ χωρὶς αὐτόν τόν πνευματικὸ καθορισμό τους. Κατὰ παράδοση ὁ φαινομενικὸς χαρακτήρας τῶν ἔργων τέχνης συσχετίζεται μὲ τά στοιχεῖα τους πού ἀπευθύνονται στίς αἰσθήσεις, προπάντων στὴν ἐγγελιανὴ διατύπωση γιά τό κατ' αἴσθησιν φαίνεσθαι τῆς ιδέας. Αὐτὴ ἡ ἀντίληψη περὶ φαινομενικότητας βρίσκεται ὑπὸ τὴν ἐπήρεια τῆς παραδοσιακῆς, πλατωνικῆς-ἀριστοτελικῆς ἀποψης γιά τόν φαινομενικὸ χαρακτήρα τοῦ κόσμου τῶν αἰσθήσεων ἀπὸ τὴ μιά μεριά καί τὴν οὐσία ἢ τό καθαρὸ πνεῦμα ὡς τό ἀληθινὸ εἶναι ἀπὸ τὴν ἄλλη. Ἐλλὰ ἡ φαινομενικότητα τῶν ἔργων τέχνης ἔχει τὴν πηγὴ της στὴν πνευματικὴ τους οὐσία. Τό ἴδιο τό πνεῦμα, ὅταν νοεῖται ὡς κάτι χωριστό ἀπὸ τό "Ἄλλο του, ὡς αὐτονομούμενο ἀπὸ αὐτό καί, ὡς ὄν δι' ἑαυτό, μὴ ἀπτό, ἔχει κάτι τό φαινομενικὸ· κάθε μορφή πνεύματος, χωρισμένη (χωρὶς) ἀπὸ τὴν υλικὴ ὑπόσταση τῶν πραγμάτων, ἀπὸ τό σῶμα, ἀναγορεύει κάτι μὴ ὑπαρκτό καί ἀφηρημένο σέ ὑπαρκτό· αὐτό εἶναι τό στοιχεῖο ἀλήθειας τοῦ νομιναλισμοῦ. Ἡ τέχνη υποβάλλει σέ δοκιμασία τόν φαινομενικὸ χαρακτήρα τοῦ πνεύματος ὡς ἐνός ὄντος ἰδιοῦ τύπου παίρνοντας κατὰ λέξη τὴν ἀξίωση τοῦ πνεύματος νά θεωρηθεῖ ὡς ὑπαρκτό δν καί τό παρουσιάζει ὡς ὄντως ὑπαρκτό. Αὐτό, καί ὄχι τόσο ἡ ἀπομίμηση τοῦ κόσμου τῶν αἰσθήσεων μὲ τὴν αἰσθητικὴ αἰσθητοποίησή του, τὴν ὁποία ἡ τέχνη σιγὰ σιγὰ ἐγκατέλειψε, αὐτό λοιπὸν τὴν ὠθεῖ πρὸς τὴ φαινομενικότητα. Τό πνεῦμα ὥστόσο δέν εἶναι μόνο φαινομενικότητα, ἀλλὰ καί ἀλήθεια, δέν εἶναι μόνον ἡ πλάνη ὡς πρὸς ένα εἶναι καθ' ἑαυτό, ἀλλὰ καί ἡ ἀρνηση κάθε ψευδούς εἶναι καθ' ἑαυτό. Τό στοιχεῖο τοῦ μὴ εἶναι του καί τῆς ἀρνητικότητάς του εἰσέρχεται στὰ ἔργα τέχνης, τὰ ὅποια βέβαια δέν αἰσθητοποιοῦν τό πνεῦμα μὲ ἄμεσο τρόπο, δέν τό κάνουν ἀπτό, ἀλλὰ λαμβάνουν πνευματικὴ ὑπόσταση μόνο μέσα ἀπὸ τὴν ἀμοιβαία σχέ-

ση των αισθητών τους στοιχείων. Γιαυτό ο φαινομενικός χαρακτήρας των έργων τέχνης είναι ταυτόχρονα ή μέθεξή τους (Methexis) στην αλήθεια. Η φυγή μερικών σημερινών εκδηλώσεων της τέχνης στο τυχαίο^{51P} θά μπορούσε Ισως νά έρμηνευθεῖ ως απελπισμένη απάντηση στην πανταχού παρουσία της φαινομενικότητας: τό τυχαίο υποτίθεται ότι θά περάσει στό ολον χωρίς τό ψευδός (Pseudos) της προκαθορισμένης αρμονίας. Έτσι όμως από τή μιά μεριά τό έργο τέχνης υποτάσσεται σέ μιά τυφλή νομοτέλεια, πού δέν διαφέρει πιά από τόν πλήρη καθορισμό του από τά πάνω, καί από τήν άλλη μεριά τό ολον παραδίδεται στην τύχη καί ή διαλεκτική του επίμερους καί του όλου καταντά φαινομενική: αφού δέν προκύπτει καν ένα ολον. Η πλήρης απουσία της φαινομενικότητας είναι μιά έπαναστροφή στή χαώδη νομοτέλεια, όπου τό τυχαίο καί τό αναγκαῖο άνανεώνουν τήν άθλια συνωμοσία τους. Η τέχνη δέν εξουσιάζει τή φαινομενικότητα μέ τήν κατάργησή της. Από τόν φαινομενικό χαρακτήρα τών έργων τέχνης συνάγεται ότι ή γνώση τους αντίβαίνει στην έννοια της γνώσης του καντιανού καθαρού Λόγου. Τά έργα τέχνης έχουν φαινομενικό χαρακτήρα καθόσον θέτουν πρός τά έξω τό εσωτερικό τους είναι, τό πνεύμα, καί μπορεί κανείς νά τά γνωρίσει μόνον εφόσον, παρά τήν άπαγόρευση πού διατυπώνεται στό κεφάλαιο περί άμφιβολίας,⁵¹⁷ γνωρίσει τό εσωτερικό τους είναι. Στην καντιανή κριτική της αισθητικής κριτικής ικανότητας, πού είναι τόσο υποκειμενικά προσανατολισμένη ώστε νά μή γίνεται λόγος γιά ένα εσωτερικό είναι του αισθητικού αντικειμένου, αυτό τό εσωτερικό είναι προϋποτίθεται δυνητικά στην έννοια της τελεολογίας. Ο Kant υποτάσσει τά έργα τέχνης στην Ιδέα της σκόπιμης διαμόρφωσης καί ύπαρξης, αντί νά αναθέτει τόν σχηματισμό της ενότητάς τους στην υποκειμενική σύνθεση εκ μέρους του γνωστικού υποκειμένου. Η καλλιτεχνική εμπειρία, ως αναφερόμενη σέ μιά τέτοια σκοπιμότητα, διαφέρει από τήν άπλως κατηγοριακή επιβολή τάξης στό χάος εκ μέρους του υποκειμένου. Η μέθοδος του Hegel, νά αφήνει κανείς τόν έαυτό του στό ούτως έχειν τών αισθητικών αντικειμένων καί νά μή λαμβάνει υπόψη τίς υποκειμενικές επιδράσεις θεωρώντας τες τυχαίες, υποβάλλει σέ δοκιμασία τήν καντιανή θέση: ή αντικειμενική τελεολογία γίνεται γνώμονας της αισθητικής εμπειρίας. Η πρωτοκαθεδρία του αντικειμένου στην τέχνη καί ή γνώση τών μορφωμάτων της από τά μέσα

είναι δύο όψεις του ίδιου πράγματος. Σύμφωνα με την παραδοσιακή διάκριση μεταξύ πράγματος και φαινομένου τά έργα τέχνης, καθώς στρέφονται εναντίον της ίδιας τους της υλικότητας, δηλαδή τείνουν να μην είναι υλικά πράγματα, σε τελική ανάλυση κατά της έκπραγμάτισης γενικά, ανήκουν στη μεριά των φαινομένων. Φαινόμενο όμως στά έργα τέχνης είναι τό φανέρωμα της ουσίας, πού δέν είναι άδιάφορο άπέναντι σε αυτή- στά έργα τέχνης τό ίδιο τό φαινόμενο ανήκει στη μεριά της ουσίας. Αυτό ακριβώς εννοεί ή θέση του Hegel στην οποία ό ρεαλισμός και ό νομιναλισμός⁵¹ ή διαμεσολαβούνται: ή ουσία των έργων πρέπει να φανεί, ή εμφάνισή της είναι ουσιώδης, όχι ένα είναι δι' άλλο, αλλά εσωτερικός τους προορισμός. Κατ' αυτά κανένα έργο τέχνης, άδιάφορο τί σκέφτεται γι' αυτό ό παραγωγός του, δέν είναι σχεδιασμένο για έναν παρατηρητή, ούτε καν για ένα υπερβατικό υποκείμενο της επαναντίληψης.^{51E} κανένα έργο τέχνης δέν μπορεί να περιγράφει ή να εξηγηθεί με κατηγορίες της επικοινωνίας. Χαρακτήρα φαινομενικότητας έχουν τά έργα τέχνης επειδή εξασφαλίζουν σε κάτι πού τά ίδια δέν μπορούν να είναι ένα είδος δεύτερης, τροποποιημένης ύπαρξης· τά έργα είναι φαινόμενο επειδή εκείνο τό μή υπαρκτό σε αυτά, στό όνομα τού οποίου υπάρχουν, δυνάμει της αισθητικής πραγματοποίησης άποκτά ένα είδος έστω διαθλασμένης ύπαρξης. Άλλά ή ταυτότητα μεταξύ ουσίας και φαινομένου δέν μπορεί να επιτευχθεί στην τέχνη καλύτερα από όσο είναι εφικτή στη γνώση της πραγματικότητας. Η ουσία πού περνάει στο φαινόμενο και τό σφραγίζει δέν τό αφήνει επίσης αρραγές· αυτό πού φανερώνεται συγκαλύπτει επίσης, με την ιδιότητά του ως φαινομένου, τό ίδιο τό φαινόμενο. Η αισθητική έννοια της αρμονίας και όλες οι κατηγορίες γύρω από αυτή δέν ήθελαν να τό παραδεχθούν. Είχαν ελπίσει ότι θά επιτυγχανόταν μία ισορροπία μεταξύ ουσίας και φαινομένου, τρόπον τινά με αβρούς χειρισμούς· στην παλαιότερη, πύ άβίαστη χρήση της γλώσσας τό έδειξαν μερικές εκφράσεις όπως «έπιδεξιότητα τού καλλιτέχνη». Αισθητική αρμονία δέν έχει επιτευχθεί ποτέ, αλλά έπρόκειτο πάντοτε για στίλβωμα και ισοζύγισμα* στο εσωτερικό όλων εκείνων πού δικαίως μπορούν να λέγονται άρμονικά έπιζούν στοιχεία απελπισμένα και άντιφατικά μεταξύ τους.⁵² Από τη σύστασή τους τά έργα τέχνης πρέπει να διαλύσουν ό,τι είναι ετερογενές προς τη μορφή τους, ενώ τά ίδια είναι μορφή μόνο σε σχέση προς αυτό πού

θά ήθελαν νά εξαφανίσουν. Εκείνο πού θέλει νά έμφανισθεῖ μέσα τους, μέ τό ἴδιο τους τό *a priori* τό εμποδίζουν. Πρέπει νά τό κρύβουν, καί σέ αὐτό ἀντιστέκεται ἡ ιδέα της ἀλήθειας τους ὥσπου παραιτοῦνται ἀπό την ἀρμονία. Χωρίς τό μένησο πού ὑπαγορεύει ἡ ἀντίφαση καί ἡ μὴ ταυτότητα, ἡ ἀρμονία θά ἦταν αἰσθητικά ἀσήμαντη, περίπου ὅπως σύμφωνα μέ την ἀντίληψη τοῦ Hegel, στό βιβλίο του *Διαφορά μεταξύ των συστημάτων φιλοσοφίας τοῦ Fichte καί τον Schelling*, ἡ ταυτότητα μπορεῖ νά νοηθεῖ γενικά μόνο σέ σχέση μέ κάτι μὴ ταυτόσημο. Ὅσο βαθύτερα ἀπορροφῶνται τὰ ἔργα τέχνης ἀπό την Ιδέα τῆς ἀρμονίας, τῆς φανερωνόμενης οὐσίας, τόσο μικρότερη ἱκανοποίηση βρίσκουν σέ αὐτή. Δύσκολα θά μπορούσε κανεῖς νά μιλήσει γιά ἀνάρμοστη ἱστορικοφιλοσοφική γενίκευση ἀντά τόσο διαφορετικά φαινόμενα, ὅπως εἶναι οἱ ἀντιαρμονικές χειρονομίες τοῦ Michelangelo, τοῦ ὀριμου Rembrandt καί τοῦ Beethoven τῆς τελευταίας περιόδου, δέν τὰ ἀπέδιδε στίς βασιανιστικές ὑποκειμενικές ἐμπειρίες αὐτῶν τῶν καλλιτεχνῶν, ἀλλά στή δυναμική τῆς Ἰδίας τῆς ἐννοίας τῆς ἀρμονίας καί τελικά στήν ἀνεπάρκειά της. Ἡ (μουσική) διαφωνία εἶναι ἡ ἀλήθεια γιά τήν ἀρμονία. Ἄν ἡ ἀρμονία ληφθεῖ σοβαρά, βάσει τοῦ δικοῦ της κριτηρίου εἶναι ἀνέφικτη. Οἱ ἀπαιτήσεις της ικανοποιοῦνται μόνον ἀν αὐτό τό ἀνέφικτο ἀναδειχθεῖ ὡς σύστοιχο τῆς οὐσίας ἐνός ἔργου, ὅπως στό λεγόμενο ὀψιμο ὕφος σημαντικῶν καλλιτεχνῶν,⁵²⁰ τό ὅποιο ἔχει ὑποδειγματική ἰσχὺ πέρα ἀπὸ τό ἀτομικὸ ἔργο καί ἀποδεικνύει ὅτι ἡ αἰσθητική ἀρμονία στό σύνολό της μπορεῖ νά ἀνασταλεῖ ἱστορικά. Ἡ ἀπόρριψη τοῦ κλασσικιστικοῦ ἰδανικοῦ δέν εἶναι μιά ἀλλαγὴ τεχνοτροπίας καί ἀκόμη λιγότερο μιά μεταβολὴ τοῦ διαβόητου πράγματος πού ἀποκαλεῖται αἴσθηση ζωῆς, ἀλλὰ προκύπτει ἀπὸ τὸν συντελεστή τριβῆς τῆς ἀρμονίας, ἡ ὅποια παρουσιάζει τό ἀσυμφιλίωτο ὡς ὄντως συμφιλωμένο καί ἔτσι παραβιάζει τό Ἰδιο τό ἀξίωμα τῆς φανερωνόμενης οὐσίας, στό ὅποιο ἀποβλέπει τό Ἰδανικὸ τῆς ἀρμονίας. Ἡ χειραφέτηση ἀπὸ αὐτό τό Ἰδανικὸ εἶναι σημαντική γιά τὴν ἀνάπτυξη τῆς ἀλήθειας πού ἐμπεριέχεται στήν τέχνη.

Ἡ ἐξέγερση κατὰ τῆς φαινομενικότητας, ἡ μὴ ικανοποίηση τῆς τέχνης ἀπὸ τὸν εαυτὸ της, ἐνυπῆρχε στήν τέχνη ἀπὸ ἀμνημονεύτων χρόνων καί κατὰ διαλείμματα ἐκφραζόταν στίς ἀξιώσεις ἀλήθειας πού προέβαλλε ἡ τέχνη. Τὸ γεγονός ὅτι ὅλες οἱ τέχνες ποθοῦσαν πάντοτε τὴ διαφωνία εἶναι ταυτόσημο μέ τό γεγονός ὅτι αὐτὸς ὁ

πόθος καταστέλλοταν μόνον από τις καταφατικές πιέσεις τής κοινωνίας, μέ τις όποιες συμμαχούσε ή αισθητική φαινομενικότητα. Ή διαφωνία είναι ταυτόσημη μέ τό στοιχείο τής έκφρασης, ενώ τό στοιχείο τής συμφωνίας, τής αρμονίας, θέλει νά απομακρύνει αυτή τήν έκφραση απαλύνοντάς την. Ή έκφραση καί ή φαινομενικότητα είναι κατά βάση όοο αντίθετοι πόλοι. "Αν ή έκφραση δέν είναι νοητή παρά μόνον ως έκφραση πόνου καί λύπης -ή χαρά αποδείχθηκε απρόσφορη σέ κάθε είδους έκφραση, ίσως επειδή δέν υπάρχει άκόμη χαρά, καί ή μακαριότητα θά ήταν άνέκφραστη-, ή τέχνη άμύνεται κατά τής εμμονής της υπό τόν μορφολογικό νόμο μέσω τής έκφρασης, πού είναι συστατικό της στοιχείο. Ή έκφραση στήν τέχνη είναι μιμητική, όπως ή έκφραση των έμβιων όντων είναι έκφραση οδύνης. Τά χαρακτηριστικά τής έκφρασης, πού είναι έγγαραγμένα στά έργα τέχνης, όταν αυτά δέν είναι άτονα καί στομωμένα, είναι διαχωριστικές γραμμές έναντι τής φαινομενικότητας. Επειδή όμως, ως έργα τέχνης, διατηρούν τόν φαινομενικό χαρακτήρα, ή σύγκρουση μεταξύ τής φαινομενικότητας, τής μορφής υπό τήν ευρύτατη έννοια, καί τής έκφρασης παραμένει άλυτη καί ιστορικά κυμαινόμενη. Ή μιμητική συμπεριφορά, μία στάση άπέναντι στήν πραγματικότητα πού βρίσκεται πρίν από τήν πάγια άντιπαράθεση υποκειμένου καί άντικειμένου, μέσω τής τέχνης, τού οργάνου τής μίμησης μετά τήν επιβολή τού μιμητικού ταμπού, περιπίπτει στή φαινομενικότητα καί, ως συμπλήρωμα στήν αυτονομία τής μορφής, γίνεται κατευθείαν ό φορέας της. Ή άνάπτυξη τής τέχνης ταυτίζεται μέ εκείνη ενός *quid pro quo*:^{52p} ή έκφραση, μέσω τής οποίας ή μη αισθητική εμπειρία εισχωρεί βαθύτερα στά έργα τέχνης, γίνεται άρχέτυπο κάθε πλασματικού στοιχείου στήν τέχνη, λές καί τό πίο διαπερατό γιά τήν πραγματική εμπειρία σημείο τής τέχνης φρουρείται από τήν κουλτούρα μέ τή μεγαλύτερη αυστηρότητα, ώστε νά μή γίνει καμμία παραβίαση των συνόρων. Οί εκφραστικοί τόνοι τών έργων τέχνης δέν εκφράζουν πιά κατευθείαν τή ζωή. Διαθλασμένοι καί μεταμορφωμένοι, εκφράζουν τό ίδιο τό έργο: ό όρος πλαστή ή ψευδής μουσική (*música ficta*) πρέπει νά είναι ή παλαιότερη σχετική μαρτυρία. Κάθε *quid pro quo* δέν εξουδετερώνει απλώς τή μίμηση, αλλά είναι καί επακόλουθό της. Όταν ή μιμητική συμπεριφορά δέν απομимείται κάτι, αλλά εξομωώνεται μέ αυτό, τότε τά έργα τέχνης αναλαμβάνουν τήν ευθύνη γι'

αυτή την έξομοίωση. Στην έκφρασή τους δεν απομιμούνται παρορμήσεις ατόμων, ακόμη λιγότερο εκείνες των ίδιων των δημιουργών τους· όταν καθορίζονται ουσιαστικά από αυτό, γίνονται πλέον άπεικονίσσεις και ως τέτοιες εμπίπτουν στη ρεαλιστική αντικειμενοποίηση, στην οποία αντίστέκεται ή μιμητική παρόρμηση. Ταυτόχρονα εκτελείται στην καλλιτεχνική έκφραση ή απόφαση της Ιστορίας για τη μίμηση, στην οποία καταλογίζεται αρχαϊκή συμπεριφορά: ότι, όταν εφαρμόζεται μέ άμεσο τρόπο, δέν άποτελεϊ γνώση· ότι αυτό πού έξομοιώνεται δέν γίνεται ένα και τό αυτό- ότι ή παρέμβαση μέσω της μίμησης άπέτυχε - αυτό την εξορίζει στην τέχνη πού συμπεριφέρεται μιμητικά, όπως και ή τέχνη απορροφά την κριτική της μιμητικής παρόρμησης αντικειμενοποιώντας τη μίμηση.

Ενώ ή έκφραση σπάνια άμφισβητήθηκε ως ουσιαστικό στοιχείο της τέχνης -άκόμη και ή άπόσταση πού τηρείται σήμερα άπέναντι στην έκφραση επιβεβαιώνει τη σπουδαιότητά της και υπονοεί την τέχνη στό σύνολό της-, ή έννοια της έκφρασης, όπως και οί περισσότερες κεντρικές κατηγορίες της αισθητικής, δέν υποτάσσεται στη θεωρία πού θέλει νά την κατονομάσει: τό ποιοτικά αντίθετο της έννοιας δύσκολα συλλαμβάνεται έννοιολογικά, δύσκολα ορίζεται ως έννοια, άφού ή μορφή υπό την οποία μπορεί νά νοηθεί κάτι δέν είναι άδιάφορη άπέναντι στό νοούμενο. Άπό τη σκοπιά της φιλοσοφίας της ιστορίας ή έκφραση στην τέχνη πρέπει νά έρμηνευθεί ως συμβιβασμός. Άποβλέπει στό ύπερυποκειμενικό,⁵²⁷ είναι ή μορφή της γνώσης πού, όπως άλλοτε υπήρχε πριν άπό την αντίθεση των δύο πόλων, τού ύποκειμένου και τού αντικειμένου, δέν άναγνωρίζει αυτή την πόλωση ως κάτι οριστικό. Κοσμική είναι όμως ή τέχνη ως μορφή γνώσης καθόσον επιδιώκει μιά τέτοια γνώση υπό τις συνθήκες της πόλωσης ως πράξη τού πνεύματος ως όντος δι' εαυτό. Η αισθητική έκφραση είναι αντικειμενοποίηση τού μή αντικειμενικού, και μάλιστα έτσι ώστε μέ την αντικειμενοποίησή του νά γίνεται μή αντικειμενικό δευτέρου βαθμού, αυτό πού μιλάει μέσα άπό τό τεχνούργημα, και όχι άπομίμηση τού ύποκειμένου. Άπό την άλλη μεριά άκριβώς ή αντικειμενοποίηση της έκφρασης, πού σ'εμπίπτει μέ την τέχνη, χρειάζεται τό ύποκείμενο, τό όποιο την παράγει και άξιοποιεί, όπως λέγεται στην άστική φρασεολογία, τις μιμητικές του παρορμήσεις. Εκφραστική είναι ή τέχνη όταν μιλάει μέσα άπό αυτή, ύποκειμενικά διαμεσολαβημένο, κάτι αντικειμενικό: λύ-

πη, σθένος, λαχτάρα. "Εκφραση είναι τό παραπονούμενο πρόσωπο των έργων. Τό δείχνουν σε εκείνον πού τούς άνταποδίδει τό βλέμμα, ακόμη καί όταν έχουν συντεθεί σέ χαρούμενο τόνο ή εκθειάζουν τή γλυκειά ζωή (vie orpportune) τού ροκοκό. "Αν ή έκφραση ήταν απλώς άντίγραφο των υποκειμενικών συναισθημάτων, ή αξία της θά ήταν μηδαμινή- τό ξέρουν πολύ καλά οί καλλιτέχνες πού ειρωνεύονται τή ρήση ότι ένα έργο τό νοιώθουν, δέν τό επινοούν (empfundен, aber nicht erfunden). Μοντέλο της δέν είναι τέτοιου είδους συναισθήματα, αλλά μάλλον ή έκφραση έξωκαλλιτεχνικών πραγμάτων καί καταστάσεων, όπου έχουν κατασταλάξει ήδη ιστορικές διαδικασίες καί λειτουργίες καί μιλούν μέσα από αυτά τά έξωκαλλιτεχνικά στοιχεία. Έδώ ό Kafka είναι υποδειγματικός γιά τή συμπεριφορά τής τέχνης καί ή άκαταμάχητη γοητεία του οφείλεται στό γεγονός ότι άναμεταμορφώνει μιά τέτοια έκφραση στά δρώμενα, τά όποια υπάρχουν μέσα σέ αυτή ως κρυπτογραφήματα. Γίνεται όμως διπλά αινιγματική, επειδή τό καταστάλαγμα, τό εκφρασμένο νόημα, είναι μέ τή σειρά του ανόητο, μιά φυσική ιστορία πού δέν οδηγεί πουθενά καί τό μόνο πού μπορεί νά κάνει, έστω άνίσχυρα, είναι νά έκφρασθει. Η άπομίμηση είναι τέχνη μόνον ως άπομίμηση μιάς άντικειμενικής καί άπομακρυσμένης από τήν ψυχολογία έκφρασης, τήν όποια ίσως κάποτε τό αισθητήριο άντιλήφθηκε στόν κόσμο καί ή όποια επιβιώνει μόνο στά έργα τέχνης καί πουθενά άλλού. Μέσω τής έκφρασης ή τέχνη άποκλείει τή λειτουργία της ως είναι δι' άλλο, πού καταβροχθίζει μέ τόση όρεξη τήν έκφραση, καί μιλάει από μόνη της: αυτό είναι ή μιμητική της πραγματοποίηση. Η έκφραση τής τέχνης είναι τό αντίθετο τού έκφράζειν κάτι.

Μιά τέτοια μίμηση άκριβώς είναι τό Ιδανικό τής τέχνης, όχι ή πρακτική της μέθοδος ή μιά στάση πού αποβλέπει σέ εκφραστικά χαρακτηριστικά. 'Από τόν καλλιτέχνη περνά μέσα στήν έκφραση ή μιμητική πού τού προκαλεί τό έκφραζόμενο- αν αυτό γίνει χειροπιαστό ψυχικό περιεχόμενο τού καλλιτέχνη καί τό έργο τέχνης απεικόνισή του, τό έργο εκφυλίζεται σέ μή καθαρή φωτογραφία. Η υποταγή τού Schubert στή μοίρα του δέν πρέπει νά άναζητηθει στό υποτιθέμενο κλίμα τής μουσικής του, όχι στήν ψυχική του διάθεση, σάν νά πρόδιδε κάτι από αυτή τό έργο του, αλλά στό «έτσι είναι» πού δηλώνεται μέ τό ύφος τού παραιτούμενου: αυτό τό ύφος είναι ή έκφραση τής μουσικής του. Ενσάρκωση αυτής τής έκφρασης είναι

ό γλωσσικός χαρακτήρας τής τέχνης, πού διαφέρει ριζικά από τή γλώσσα ως μέσον έκφρασης τής τέχνης. Θά έτεινε κανείς νά εικάσει ότi αυτά τά δύο όέν διαφέρουν απλώς, αλλά είναι άσυμβίβαστα μεταξύ τους· οί προσπάθειες τής πεζογραφίας από τόν Joyce καί μετέπειτα νά θέσει εκτός λειτουργίας τή συλλογιστική γλώσσα ή τουλάχιστον νά τήν ύποτάξει στίς κατηγορίες τής μορφής σέ τέτοιον βαθμό ώστε ή κατασκευή νά γίνει άγνώριστη θά μπορούσαν έτσι νά εξηγηθούν ως ένα σημείο: ή νεώτερη τέχνη επιδιώκει τή μετατροπή τής έπικοινωνιακής γλώσσας σέ μιμητική. Λόγω τού διπλού χαρακτήρα της ή γλώσσα είναι συστατικό στοιχείο τής τέχνης καί θανάσιμος εχθρός της. Τά έτρουσικά άγγεία στή Villa Giulia είναι εξαιρετικά ομιλητικά καί άσύμμετρα πρós κάθε έπικοινωνιακή γλώσσα. Η αληθινή γλώσσα τής τέχνης είναι βουβή, τό βουβό της στοιχείο έχει τήν προτεραιότητα έναντι τής δηλωτικής-σημασιοδοτικής γλώσσας τής ποίησης, ή οποία δέν λείπει ούτε από τή μουσική. Τό γλωσσοειδές γνώρισμα των αγγείων είναι μάλλον σάν νά λέει «εδώ είμαι» ή «αυτό είμαι», μοιάζει μέ μία έαυτότητα πού δέν χρειάστηκε νά συγκροτηθεί πρώτα από τήν ταυτιστική σκέψη μέσα από σχέσεις αλληλεξάρτησης των ύπαρχόντων πραγμάτων. Έτσι ένας ρινόκερος, τό βουβό ζώο, μοιάζει νά λέει: είμαι ρινόκερος. Ό στίχος τού Rilke «γιατί εδώ δέν ύπάρχει σημείο πού νά μή σέ βλέπει»,⁵³ τόν οποίο ό Benjamin εκτιμούσε πολύ, κωδικοποίησε αυτή τή μή δηλωτική-σημασιοδοτική γλώσσα τών έργων τέχνης. Η γλώσσα τους, σέ σύγκριση μέ τή δηλωτική-σημασιοδοτική γλώσσα, είναι παλαιότερη αλλά άνεκπλήρωτη: λές καί τά έργα τέχνης, προσκολλώμενα μέ τή διάρθρωσή τους στό ύποκείμενο, επαναλαμβάνουν τή διαδικασία έκπήγασής του, τόν άγώνα του νά συγκροτηθεί. Έκφραση δέν έχουν εκεί όπου γνωστοποιούν τό ύποκείμενο, αλλά όταν αρχίζουν νά δονούνται από τήν πρωτοϊστορία τής ύποκειμενικότητας, τό στάδιο έμψύχωσης· τό τρέμολο κάθε μορφής είναι αόρητο ως ποκατ στατο αυτής τής δόνησης. Αυτό παραφράζει τή συγγένεια μεταξύ τού έργου τέχνης καί τού ύποκειμένου, ή οποία έχει διάρκεια, διότι στό ύποκείμενο εκείνη ή πρωτοϊστορία έπιζει. Σέ όλη τήν ιστορία τό ύποκείμενο αρχίζει συνεχώς από τήν αρχή. Μόνο τό ύποκείμενο είναι κατάλληλο ως όργανο έκφρασης, όσο καί αν τό ίδιο, πού φαντάζεται ότi είναι άμεση ύπαρξη, είναι εντούτοις άιαμεσολαβημένο. Ακόμη καί όταν τό έκφραζόμενο μοιάζει μέ τό ύπο-

κείμενο, όταν οί παρορμήσεις είναι αυτές του υποκειμένου, ταυτόχρονα είναι απρόσωπες, ενσωματώνονται στο συγκροτούμενο Έγώ χωρίς νά χάνονται μέσα του. Η έκφραση τών έργων τέχνης είναι τό μη υποκειμενικό στοιχείο τού υποκειμένου, μάλλον τό αποτύπωμά του παρά ή έκφρασή του· τίποτε δέν είναι τόσο εκφραστικό όσο τά μάτια ζών -τών ανθρωποειδών πιθήκων-, πού αντικειμενικά μοιάζουν νά λυπούνται γιατί δέν είναι άνθρωποι. Καθώς οί παρορμήσεις μεταφέρονται στά έργα, τά όποια τά οίκειοποιούνται μέσω τής ένοποιητικής τους διαδικασίας, παραμένουν στό αισθητικό συνεχές τοποτηρητές τής έξωαισθητικής φύσης, αλλά ως όμοιώματά της δέν είναι πιά αυτούσιες. Αύτή ή άμφιρρέπεια καταγράφεται από κάθε γνήσια αισθητική έμπειρία, μέ άπαραμίλλο τρόπο στήν καντιανή περιγραφή τού συναισθήματος τού υπέροχου ως παλλόμενου μεταξύ τής φύσης καί τής ελευθερίας. Μιά τέτοια τροποποίηση είναι, χωρίς όποιονδήποτε στοχασμό πάνω στό πνεύμα, συστατική πράξη τής έκπνευμάτισης σέ όλη την τέχνη. Η μεταγενέστερη τέχνη τήν αναπτύσσει άπλως, άφου στήν τροποποίηση τής μίμησης από τό μόρφωμα έχει ήδη τεθεί, αν δέν συγκροτείται από τήν Ιδια τή μίμηση ως τρόπον τινά φυσιολογική άπλή μορφή πνεύματος. Η τροποποίηση είναι συνυπεύθυνη γιά τήν καταφατική ουσία τής τέχνης, επειδή ό πόνος αφενός μετριάζεται από τή φαντασία, αφετέρου γίνεται ελέγξιμος από τήν πνευματική ολότητα, μέσα στήν οποία εξαναίζεται, καί παραμένει άντικειμενικά άμετάβλητος.

Όσο καί άν ή τέχνη έχει σημαδευθεί καί ένισχυθεί από τήν οικουμενική άλλοτρίωση, είναι λιγότερο άλλοτριωμένη καθόσον όλες οί πτυχές της έχουν περάσει μέσα από τό πνεύμα καί έχουν έξανθρωπισθεί χωρίς βία. Ταλαντεύεται ανάμεσα στήν ιδεολογία καί σέ αυτά πού ό Hegel άποδίδει στό οικείο βασιλείο τού πνεύματος, τήν αλήθεια τής βεβαιότητας γιά τόν εαυτό του. Τό πνεύμα μπορεί νά εξακολουθεί μέσα στήν τέχνη νά άσκει κυριαρχία, στήν άντικειμενοποίησή του ώστόσο άπελευθερώνεται από τίς κυριαρχικές του βλέψεις. Καθώς τά αισθητικά μορφώματα δημιουργούν ένα συνεχές πού είναι στό σίγνολό του πνεύμα, γίνονται ένα φαινομενικό είναι καθ' έαυτό, πού, αν ήταν πραγματικό, θά μπορούσαν νά πραγματοποιηθούν οί προθέσεις τού υποκειμένου καί νά σβήσουν. Η τέχνη διορθώνει τήν έννοιολογική γνώση, επειδή, όντας άποσχισμένη, πραγματοποιεί εκείνο πού ή γνώση μάταια περιμένει

από τη μή μεταφορική σχέση υποκειμένου-άντικειμένου: ότι με την υποκειμενική επίτευξη θά αποκαλυφθεί κάτι αντικειμενικό. Αυτή την επίτευξη δεν την αναβάλλει επ' άπειρον. Την απαιτεί επιτακτικά από την πεπερασμένη της φύση, μέ τιμήμα τόν φαινομενικό της χαρακτήρα. Μέσω της έκπνευμάτισης, της ριζικής κυριαρχίας πάνω στη φύση, της αυτοκυριαρχίας της, διορθώνει την κυριαρχία πάνω στη φύση ως υποταγή του "Άλλου. Τό ξένο στοιχείο πού, παρά την αντίσταση του υποκειμένου, αποκαθίσταται μέσα στο έργο ως κάτι σταθερό και διαρκές, ως υποτυπώδες φετίχ, αντιπροσωπεύει τη μή άλλοτριωση· εκείνο όμως πού στόν κόσμο συμπεριφέρεται σαν νά έπιζει ως μή ταυτόσημη φύση γίνεται υλικό στην υπηρεσία της υποταγής της φύσης και όχημα της κοινωνικής κυριαρχίας και είναι άσφαλώς άλλοτριωμένο. Η έκφραση, μέσω της οποίας ή φύση διεισδύει πió βαθιά στην τέχνη, είναι ταυτόχρονα τό κατ' εξοχήν μή κυριολεκτικό στοιχείο της, τό μέμνησο εκείνου πού ή Ίδια ή έκφραση δέν είναι και πού εντούτοις δέν μπορεί νά συγκριμενοποιηθεί παρά μόνο μέσω του «πώς» της έκφρασης.

Η διαμεσολάβηση της έκφρασης στά έργα τέχνης από την έκπνευμάτιση, για την όποια οί σημαντικοί εκπρόσωποι του έξπρεσσιονισμού στην άρχική φάση είχαν σαφή αντίληψη, συνεπάγεται μιά κριτική του χονδροειδούς δυϊσμού μορφής και έκφρασης, πού είναι σημείο προσανατολισμού τόσο για την παραδοσιακή αισθητική όσο και για τη συνείδηση άρκετών αυθεντικών καλλιτεχνών.⁵⁴ Δέν θά μπορούσε βέβαια νά ύποστηριχθεί ότι αυτή ή διχοτομία δέν έχει καμμία βάση. Άλλού προέχει ή έκφραση και άλλού ή μορφή, προπάντων στην παλαιότερη τέχνη πού προσέφερε ένα πλαίσιο στις παρορμήσεις, και αυτό δέν μπορεί νά άμφισβητηθεί. Ωστόσο αυτά τά δύο στοιχεία είναι στενά διαμεσολαβημένα μεταξύ τους. "Έργα χωρίς πλήρη διαμόρφωση, χωρίς ολοκληρωμένη μορφή, χάνουν την εκφραστικότητα πού για χάρη της άπαλλάσσονται από την υποχρέωση νά καταβάλουν τίς άπαραίτητες προσπάθειες για μιά ολοκληρωμένη μορφή, ενώ ή δήθεν καθαρή μορφή, πού άρνείται την έκφραση κροταλίζει στό κενό. Η έκφραση είναι ένα φαινόμενο επαλληλίας, συνάρτηση τόσο της μεθόδου όσο και της μίμησης. Η μίμηση μέ τη σειρά της προκαλείται από την πυκνότητα της τεχνικής διαδικασίας, της οποίας ή εγγενής όρθολογικότητα φαίνεται ότι εναντιώνεται στην έκφραση. Η δύναμη επιβολής τών άρτιων

έργων είναι ανάλογη με την εϊτγλωττία τους, την Ικανότητά τους να μιλούν, καί όχι άπλώς μιά υποβλητική επίδραση- άλλωστε ή υποβολή σιγγενεύει με τή σειρά της με μιμητικές διαδικασίες. Αιτιό οδηγεί σε ένα υποκειμενικό παράδοξο: ή τέχνη παράγει κάτι τυφλό -τήν έκφραση- μέσω στοχασμού - μέ τή μορφή' δέν έξορθολογίζει κάτι τυφλό πού προϋπάρχει, αλλά τό παράγει αισθητικά ή ίδια· «νά κάνουμε πράγματα γιά τά όποια δέν ξέρουμε τί είναι». Αυτή ή κατάσταση, πού σήμερα έχει όξυνθει σέ σύγκρουση, έχει τή μακροχρόνια προϊστορία της. Μιλώντας γιά τό κατακάθι τού παράλογου, τό άσύμμετρο σέ κάθε καλλιτεχνική παραγωγή, ό Goethe δείχνει τόν σύγχρονο άστερισμό τού συνειδητού καί τού άσυνειδήτου- δείχνει επίσης τήν προοπτική τής τέχνης, πού άπό τή συνείδηση προστατεύεται ως σφαίρα τού άσυνειδήτου, νά γίνει αυτό πού ήταν σύμφωνα μέ τήν αυτοαντίληψή της στή δεύτερη περίοδο τού ρομαντισμού, άπό τόν Baudelaire καί μετέπειτα, ένα spleen,⁵⁴⁰ μιά λόξα πού έχει έγκαθιδρυθει μέσα στήν όρθολογικότητα ως προστατευμένη ζώνη καί κατά βάση μπορεί νά άρθει. Ωστόσο αυτή ή επισήμανση δέν έξουδετερώνει τήν τέχνη: όποιος επιχειρηματολογεί έτσι κατά τής νεωτερικότητας εμμένει μηχανικά στόν διϋσμό μορφής καί έκφρασης. Αυτό πού γιά τούς θεωρητικούς είναι μιά λογική αντίφαση, γιά τούς καλλιτέχνες είναι κάτι γνώριμο καί άναπτύσσεται στή δουλειά τους: διαθέτουν καί έξουσιάζουν τό μιμητικό στοιχείο, πού έτσι χρησιμοποιείται αυθόρμητα, καταστρέφεται, σώζεται. Ή εκούσια χρήση ενός άκούσιου είναι τό ζωτικό στοιχείο τής τέχνης καί ή σχετική ικανότητα ένα άξιόπιστο κριτήριο καλλιτεχνικής ισχύος, χωρίς νά συγκαλύπτεται ό μοιραίος χαρακτήρας μιας τέτοιας πρακτικής. Οι καλλιτέχνες γνωρίζουν αυτή τήν Ικανότητα ως διαισθητική κατανόηση τής μορφής. Αυτή ή αίσθηση τής μορφής άποτελεϊ τήν κατηγορία διαμεσολάβησης γιά τή λύση τού προβλήματος πού είχε θέσει ό Kant, πώς καί γιατί ή τέχνη, πού γι' αυτόν ήταν κάτι εξαιρετικά μή έννοιολογικό, υποκειμενικά φέρει μέσα της εντούτοις τό στοιχείο τής γενικότητας καί τής άντικειμενικότητας, τό όποιο σύμφωνα με τήν κριτική τού Αόγου είναι άποκλειστική ύπόθεση τής συλλογιστικής γνώσης. Ή αίσθηση τής μορφής είναι ό τυφλός καί ταυτόχρονα δεσμευτικός αύτοστοχασμός τού αισθητικού άντικειμένου, πού πρέπει νά έπαφίεται σέ αυτόν- είναι ή κλειστή άπέναντι στόν έαιττό της άντικειμενικότητα πού περιέρ-

χεται στη σφαίρα τής υποκειμενικής μιμητικής ικανότητας, ή όποια με τη σειρά της ένισχύεται από τόν αντίποδά της, την ορθολογική κατασκευή. Η τυφλότητα τής αίσθησης τής μορφής αντιστοιχεί στην αναγκαιότητα του πράγματος. Ό σκοπός κάθε αισθητικής όρθολογικότητας στην τέχνη βρίσκεται στην άνορθολογικότητα του στοιχείου έκφρασης. Καθήκον τής τέχνης είναι, εναντίον κάθε επιβεβλημένης τάξης, νά άπαλλαγεϊ τόσο από την άδιέξοδη φυσική αναγκαιότητα όσο καί από τό χαώδες τυχαίο. Στο τυχαίο, πού κάνει την αναγκαιότητα στην τέχνη νά συνειδητοποιήσει τό πλασματικό της στοιχείο, δέν χορηγεϊ τό μερίδιό του, ενσωματώνοντας επίτηδες καί μέ πλασματικό τρόπο τυχαία στοιχεία, γιά νά άποδυναμώσει έτσι τίς υποκειμενικές της διαμεσολαβήσεις. Δικαιώνει τό τυχαίο μάλλον ψηλαφώντας στο σκοτάδι τής τροχιάς τής αναγκαιότητας. Όσο πío πιστά τήν áκολουθεϊ, τόσο λιγότερο διαφανής είναι. Η τέχνη συσκοτίζει τόν έαυτό της. Η εγγενής διαδικασία της έχει κάτι από τήν πορεία τών ραβδοσκόπων. Άκολουθώντας τή ράβδο πού τραβάει τό χέρι, έκτελεϊ κανείς μιά μιμητική πράξη πού παρακολουθεί καί άποδίδει τήν άντικειμενικότητα· τά έργα αυτόματης γραφής, όπως καί ή *Προσδοκία* (Erwartung) τού Schönberg, áκολουθησαν τήν ουτοπία ως πηγή έμπνευσης, γρήγορα όμως έγινε φανερό ότι ή ένταση μεταξύ έκφρασης καί άντικειμενοποίησης δέν λύεται σέ μιά ταυτότητα. Δέν έπαρκει καμμία μέση οδός άνάμεσα στην αύτολογοκρισία τής άνάγκης γιά έκφραση καί τή διαλλακτικότητα τής κατασκευής. Η άντικειμενοποίηση περνάει μέσα από τά άκρα. Η άνάγκη γιά έκφραση, πού κανένα γούστο καί καμμία καλλιτεχνική διάνοια δέν τήν τιθασεύουν, συγκλίνει μέ τή γυμνή ορθολογική άντικειμενικότητα. Άπό τήν άλλη μεριά ό αύτοστοχασμός τού έργου τέχνης, ή *νόησις νοήσεως* τής τέχνης, δέν μπορεί νά χειραγωγηθεί από κανενός είδους χορηγούμενη άνορθολογικότητα. Η αισθητική όρθολογικότητα πρέπει μέ δεμένα μάτια νά ριχθεί μέσα στη δουλειά τής διαμόρφωσης, αντί νά τήν κατευθύνει από τά έξω, ως στοχασμός πάνω στο έργο τέχνης. Ευφυή ή βλακίοδη είναι τά έργα τέχνης άνάλογα μέ τίς τεχνικές πού áκολουθούν, όχι οί σκέψεις πού κάνει ένας καλλιτέχνης γι' αυτά. Μιά τέτοια εγγενής λογική τού πράγματος διέπει κάθε στιγμή τήν τέχνη τού Beckett, πού είναι στεγανοποιημένη έναντι μιας επιφανειακής όρθολογικότητας, αυτό όμως δέν είναι προνόμιο τής αισθητικής νεωτερικότητας, τής

μοντέρνας τέχνης, αλλά μπορούμε νά τό διαπιστώσουμε εξίσου καλά στην παραίτηση από περιττές καί κατ' αυτά άνορθολογικές γαρνιτούρες, λόγου χάρη στίς συντιμήσεις τού ώριμου Beethoven. Άπό την άλλη μεριά τά κατώτερα έργα τέχνης, προπάντων ή κροταλίζουσα μουσική, είναι χαρακτηριστικά γιά τήν εγγενή βλακεία τους, στην οποία μεταξύ άλλων άντέδρασε εν ειδει πολεμικής τό ιδανικό τής ώριμότητας στή μοντέρνα τέχνη. Τό άδιέξοδο δίλημμα μεταξύ μίμησης καί κατασκευής αναγκάζει τά έργα τέχνης νά συνδυάζουν τή ριζοσπαστικότητα μέ τή σύνεση χωρίς άπόκρυφες βοηθητικές υποθέσεις, προστιθέμενες άπό τά έξω.

Αλλά ή σύνεση δέν προσφέρει διέξοδο άπό τό δίλημμα. Άπό ιστορική άποψη μία άπό τίς ρίζες τής εξέγερσης κατά τής φαινομενικότητας είναι ή άλλεργία πού προκαλεί ή έκφραση· άν δεχθούμε ότι τό χάσμα των γενεών παίζει έναν ρόλο στην τέχνη, αυτό συμβαίνει εδώ. Ό έξπρεσσιονισμός έχει μεταβληθεί σέ εικόνα τού πατέρα. Εμπειρικές μελέτες^{54Λ} έχουν καταδείξει ότι άνελεύθεροι, συμβατικά σκεπτόμενοι καί έπιθετικοί-άντιδραστικοί άνθρωποι έχουν τήν τάση νά άπορρίπτουν τήν «intraception», τήν αυτόπερισυλλογή σέ όλες τίς μορφές της καί κατά προέκταση τήν έκφραση ως κάτι άνθρώπινο, πάρα πολύ άνθρώπινο. Οί ίδιοι, στό πλαίσιο μιας γενικότερης άποξένωσης άπό τήν τέχνη, άντιδρούν μέ ιδιαίτερη μνησικακία κατά τής μοντέρνας τέχνης. Άπό ψυχολογική σκοπιά ύπακούουν στους μηχανισμούς άμυνας μέ τούς οποίους ένα υπανάπτυκτο Έγώ άποποιείται κάτι πού θά μπορούσε νά κλονίσει τήν πενιχρή λειτουργικότητά του καί προπάντων νά βλάψει τόν ναρκισσισμό του. Η περιγραφόμενη στάση άφορά τήν «intolerance of ambiguity», τή μή άνοχή τής άμφισημίας, κάθε άμφιρρέπιας, κάθε στοιχείου πού δέν μπορεί νά υπαχθεί καθαρά σέ κάτι υπερκείμενο- μία στάση πού σέ τελική άνάλυση εναντιώνεται σέ καθετί άνοιχτό καί μή προαποφασισμένο άπό κάποια άρχή, στην ίδια τήν εμπειρία. Ακριβώς πίσω άπό τό μιμητικό ταμπού βρίσκεται μία σεξουαλική άπαγόρευση: τίποτε δέν πρέπει νά είναι υγρό, ή τέχνη πρέπει νά άκολουθεί τούς κανόνες υγιεινής. Μερικά ρεύματά της ταυτίζονται μέ αυτό τό ταμπού καί μέ τό κυνήγι των μαγίσσων κατά τής έκφρασης. Ό άντιψυχολογισμός τής μοντέρνας τέχνης άποκτά διαφορετική λειτουργία. Άλλοτε προνόμιο μιας πρωτοπορίας πού έξεγειρόταν τόσο κατά τού Jugendstil όσο καί κατά τού

στρεφόμενου προς την εσωτερικότητα ρεαλισμού, στό μεταξύ έχει κοινωνικοποιηθεί και υπηρετεί την υφιστάμενη τάξη πραγμάτων. Η κατηγορία της εσωτερικότητας ανάγεται, σύμφωνα με τη θέση του Max Weber, στον προτεσταντισμό, ο οποίος έθεσε την πίστη πάνω από τα έργα. Ένώ η εσωτερικότητα, ακόμη και στον Kant, εννοούσε και τη διαμαρτυρία κατά της ετερόνομης τάξης που επιβαλλόταν στα υποκείμενα, εξ αρχής συνοδευόταν από την αδιαφορία γι' αυτή την τάξη, την προθυμία να την αφήσει ως έχει και να υπακούσει σε αυτή. Αυτό συμφωνούσε με την προέλευση της εσωτερικότητας από την εργασιακή οιαοικασία: οφείλε να εκθρέψει έναν ανθρωπολογικό τύπο που θα εκτελεί τη μισθωτή εργασία ως καθήκον, τρόπον τινά οικειοθελώς, καθώς ήταν απαραίτητη στον νέο τρόπο παραγωγής και επιβαλλόταν από τις κοινωνικές παραγωγικές σχέσεις. Με επιτεινόμενη την άουναμία του αυτοτελούς υποκειμένου ή εσωτερικότητα έγινε κατά συνέπεια μία οφθαλμοφανής ιδεολογία, ψευδής συνείδηση στην υπηρεσία του κρατούντος, τό φάντασμα ενός εσωτερικού βασιλείου στό όποιο ή σιωπηλή πλειοψηφία αποζημιώνεται γιά ο,τι της στερεί ή κοινωνία· έτσι γίνεται όλο και περισσότερο σκιώδης χάνοντας και τό δικό της περιεχόμενο. Η τέχνη δέν θέλει πιά να συμβαδίσει μέ αυτή την τάση. Αλλά ή Ιδια δέν είναι νοητή χωρίς τό στοιχείο της έσωτερίκευσης. Ο Benjamin είχε πει κάποτε: καρφί δέν μου καίγεται γιά την έσωτερικότητα. Υπαινισσόταν τόν Kierkegaard και τη «φιλοσοφία της εσωτερικότητας» που τόν επικαλείται, ενώ ό Δανός θεολόγος θα άπέρριπτε αυτή την ονομασία όπως και τόν όρο οντολογία. Ο Benjamin εννοούσε την άφηρημένη υποκειμενικότητα που κορδώνεται σάν να είχε ούσιαστική υπόσταση. Η πρότασή του όμως δέν είναι ολόκληρη ή αλήθεια, κάτι που δέν είναι ούτε τό άφηρημένο υποκείμενο. Τό πνεύμα -ακόμη και τού Ιδιου τού Benjamin- πρέπει να έπιδοθει σε μία ενδοσκόπηση γιά να μπορέσει να άρνηθει την εσωτερική του ύπαρξη. Στό έπίτεδο της αισθητικής αυτό θα μπορούσε να καταδειχθεί πάνω στην αντίθεση μεταξύ τού Beethoven και της τζάζ, που τά αυτιά άρκετών μουσικών έχουν άρχισει να μήν την πιάνουν. Ο Beethoven -μέ τροποποιήσεις και παραταύτα μέ καθορίσιμο τρόπο- άντιπροσωπεύει την πλήρη εμπειρία της εξωτερικής ζωής, που επιστρέφει στην εσωτερικότητα, άκριβώς όπως ό χρόνος, τό μέσον έκφρασης της μουσικής, είναι τό εσωτερικό νόη-

μά της· η λαϊκή μουσική (popular music⁵⁴⁷) σέ όλες τις εκδοχές της βρίσκεται εντεύθεν μιας τέτοιας μετουσίωσης, είναι ένα σωματικό έρέθισμα καί ως τέτοιο, απέναντι στην αισθητική αυτονομία, συνιστά μία έπαναστροφή. Έχει καί ή έσωτερικότητα τή διαλεκτική της, όχι όμως υπό τήν έννοια τού Kierkegaard. Μέ τή διάλυσή της δεν ανάδειχθηκε κατά συνέπεια ένας τύπος ανθρώπου θεραπευμένος από τήν ιδεολογία, αλλά ένας πού δεν κατάφερνε καν νά σχηματίσει ένα Έγώ· είναι ό τύπος ανθρώπου γιά τόν όποιο ό David Riesman χρησιμοποίησε τή διατύπωση «outer-directed».⁵⁴⁸ Από αυτά πέφτει πλέον μία συμφιλιωτική άνταύγεια πάνω στην κατηγορία τής έσωτερικότητας στην τέχνη. Λόγου χάρη ή συκοφαντία ότι τά ακραία έκφραστικά έργα τέχνης είναι ένα είδος παρατραβηγμένου όψιμου ρομαντισμού αποδείχθηκε στην πραγματικότητα μία φλυαρία εκείνων πού αποβλέπουν στην άναζωογόνηση παρωχημένων πραγμάτων. Η αισθητική έξωτερίκευση-αύταπεμπόληση⁵⁴⁹ στο πράγμα, στο έργο τέχνης, άπαιτεί ένα ισχυρό Έγώ καί όχι ένα άδύναμο καί προσαρμοζόμενο. Μόνο τό αυτόνομο Έγώ μπορεί νά σταθεί κριτικά απέναντι στόν έαυτό του καί νά σπάσει τόν κλοιό τής αύταπάτης. Αυτό δέν είναι νοητό όσο τό μιμητικό στοιχείο καταπέζεται από τά έξω, από ένα άπλώς έπιφανειακό, αισθητικό Υπερεγώ αντί νά έξαφανίζεται καί νά διατηρείται μέσα στην ένταση άνάμεσα στόν έαυτό του καί τό αντίθετό του στην άντικειμενοποίηση. Παραταύτα ή φαινομενικότητα είναι κατάφωρη κυρίως στην έκφραση, διότι αυτή έμφανίζεται ως απαλλαγμένη από τή φαινομενικότητα καί έντούτοις ύπάγεται στην αισθητική φαινομενικότητα· ή έκφραση έχει έπικριθεί έντονότατα ως θεατρνισμός. Τό μιμητικό ταμπού, ένα σημαντικό κεφάλαιο τής άστικής οντολογίας, στόν διοικούμενο κόσμο έχει περάσει καί στη ζώνη πού ήταν προορισμένη νά άνέχεται τή μίμηση· εκεί άποκάλυψε μέ σωτήριο τρόπο τό ψέμα τής άνθρώπινης αμεσότητας. Πέρα από αυτά όμως μία τέτοια αλλεργία ένισχύει τήν απέχθεια πρós τό ύποκείμενο, χωρίς τό όποιο βέβαια δέν θά είχε νόημα καμμία κριτική τής έμπορευματοποίησης. Η άρνηση τού ύποκειμένου είναι άφηρημένη. Ασφαλώς τό ύποκείμενο -τό όποιο όσο πió άνίσχυρο καί λειτουργικό έγινε, τόσο πió πολύ ποζάρει καί κορδώνεται άντισταθμιστικά- στην έκφραση είναι ήδη ψευδής συνείδηση καθόσον, ως έκφραζόμενο, υποκρίνεται πώς πρέπει νά τού αποδοθεί μία σπουδαιότητα, τήν

όποια έχει χάσει. Ἀλλά ἡ χειραφέτηση τῆς κοινωνίας ἀπὸ τὴν ἐπικυριαρχία τῶν παραγωγικῶν σχέσεων τῆς ἔχει ὡς στόχο τὴν πραγματική δημιουργία τοῦ υποκειμένου, τὴν ὁποία οἱ επικρατούσες συνθήκες ὅν ἐπέτρεψαν ὡς τώρα, καὶ ἡ ἐκφραση ὅν εἶναι ἀπλῶς ὑβρίζ τοῦ υποκειμένου, ἀλλὰ ἓνα παράπονο γιὰ τὴν Ἱδια τοῦ τὴν ἀποτυχία, ὡς κρυπτογράφημα τῆς δυνατότητάς τοῦ νὰ υπάρξει. Ἡ ἀλλεργία κατὰ τῆς ἐκφρασης νομιμοποιεῖται βέβαια προπάντων ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ἓνα στοιχείο τῆς ἐκφρασης, ἀνεξάρτητα ἀπὸ ὅποιοδήποτε αισθητικό μαγείρεμα, τείνει πρὸς τὸ ψέμα. Ἡ ἐκφραση εἶναι a priori μιά ἀπομίμηση. Ἀπατηλή εἶναι ἡ λανθάνουσα στὴν ἐκφραση πεποίθηση ὅτι, ἂν κάτι λεχθεῖ ἢ φωναχθεῖ, θὰ γίνῃ καλύτερο: ἓνα κατάλοιπο μαγείας, μιά πίστη σὲ αὐτὸ πού ὁ Freud ἐπικριτικά ἀποκάλεσε «παντοδυναμία τῆς σκέψης». Ἀλλὰ ἡ ἐκφραση δὲν παραμένει αποκλειστικά στὸν μαγικό κύκλο. Τὸ γεγονός ὅτι κάτι λέγεται, ὅτι ἔτσι κερδίζεται μιά ἀπόσταση ἀπὸ τὴν εγκλωβισμένη ἀμεσότητα τοῦ πάσχειν, ἀλλάζει αὐτὸ τὸ πάσχειν ὅπως ἡ κραυγὴ πού μετριάζει τὸν ἀφόρητο πόνο. Προπάντων ἡ ἐκφραση πού ἀντικειμενοποιεῖται γλωσσικά εἶναι ἐπίμονη· αὐτὸ πού ἔχει λεχθεῖ μιά φορά, δύσκολα θὰ σβήσῃ ἐντελῶς, οὔτε τὸ κακό οὔτε τὸ καλό, οὔτε τὸ σύνθημα τῆς «τελικῆς λύσης» οὔτε ἡ ἐλπίδα γιὰ συμφιλίωση. Ὅτι ἀποκτὰ γλώσσα μπαίνει στὴν κίνηση ἑνὸς ἀνθρώπου, πού δὲν ὑπάρχει ἀκόμη καὶ δυνάμει τῆς ἀδυναμίας τοῦ, ἡ ὁποία τὸ ἀναγκάζει νὰ μιλήσῃ, ἀρχίζει νὰ σαλεύει. Τὸ υποκείμενο, ἀκολουθώντας μὲ βαριά βήματα τὴν ἐκπραγματίσῃ τοῦ, τὴν περιορίζει μὲ τὸ μιμητικό τοῦ ὑπόλειμμα καὶ ἔτσι γίνεται τοποτηρητὴς μίας μὴ φθαρμένης ζωῆς μέσα στὴ φθαρμένη,⁵⁴ ἡ ὁποία μετέτρεψε τὸ υποκείμενο σὲ ἰδεολογία. Τὸ ἀξεδιάλυτο μπερδεμα αὐτῶν τῶν δύο στοιχείων παραφράζει τὴν ἀπορία, τὸ ἀδιέξοδο τῆς καλλιτεχνικῆς ἐκφρασης. Δὲν μπορεῖ νὰ κρίνῃ κανεὶς γενικά ἂν κάποιος πού ἐξαλείφει κάθε ἐκφραση εἶναι φερέφωνο μίας ἐκπραγματισμένης συνείδησης ἢ μιά βουβή, ἀνέκφραστη ἐκφραση πού καταγγέλλει τὴν ἐκπραγματίσῃ. Ἡ αὐθεντικὴ τέχνη γνωρίζει τὴν ἐκφραση τοῦ ἀνέκφραστου, τὸ κλάμα πού τοῦ λείπουν τὰ δάκρυα. Ἀπὸ τὴν ἄλλῃ μεριά, ἡ ἐμφαντικὴ ἐξάλειψη τῆς ἐκφρασης, ὅπως στὴ «νέα ἀντικειμενικότητα» (Neue Sachlichkeit), συντάσσεται μὲ τὴν οἰκουμένην προσαρμογὴ καὶ ὑποτάσσει τὴν ἀντιλειτουργικὴ τέχνη σὲ μιά ἀρχὴ πού μόνο στὴ βάση τῆς λειτουργικότητος μπορεῖ νὰ θεμελιωθεῖ.

Αυτός ο τρόπος αντίδρασης παραβλέπει τό μή μεταφορικό, τό μή διακοσμητικό στοιχείο τής έκφρασης· όσο πιό ανεπιφύλακτα ανοίγονται τά έργα τέχνης στην έκφραση, τόσο περισσότερο μετατρέπονται σέ πρωτόκολλα έκφρασης στρέφοντας την αντικειμενικότητα (ή λειτουργικότητα) πρός τά μέσα. Πάντως στά άντιεκφραστικά καί ταυτόχρονα, όπως στόν Mondrian, δηλωνόμενα ως θετικά, μαθηματικοποιημένα έργα τέχνης είναι σαφές ότι δέν έχει κριθεῖ οριστικά ή τύχη τής έκφρασης. Άν τό υποκείμενο δέν πρέπει πιά νά έχει τό δικαίωμα νά μιλήσει απευθείας, άς μιλήσει τουλάχιστον -σύμφωνα μέ τήν ιδέα τής νεωτερικότητας πού δέν είναι άφοσιωμένη στην απόλυτη κατασκευή- μέσω των πραγμάτων, μέσα από τήν άλλοτριωμένη καί άλλοιωμένη μορφή τους.

Ἡ αισθητική δέν μπορεί νά εννοήσει τά έργα τέχνης ως ερμηνευτικά άντικείμενα- εκείνο πού στήν παρούσα κατάσταση θά μπορούσε νά συλλάβει είναι ο άκατανόητος χαρακτήρας τους· αυτό πού τόσο εύκολα, χωρίς νά προβάλλει αντίσταση πουλήθηκε ως στερεότυπο στό σύνθημα «τό παράλογο» θά μπορούσε νά προσεγγισθεῖ μόνον από μιά θεωρία πού θά σκεφτόταν τήν αλήθεια του. Δέν μπορεί νά διαχωρισθεῖ από τήν έκπνευσμάτιση τών έργων τέχνης, τήν αντίστιξή τους, ή οποία, σύμφωνα μέ τή ρήση τού Hegel, είναι ο αιθέρας τους, τό ίδιο τό πνεύμα στήν πανταχού παρουσία του, όχι μιά αινιγματική πρόθεση. Διότι, ως τέτοια άρνηση τού πνεύματος πού υποτάσσει τή φύση, τό πνεύμα τών έργων τέχνης δέν παρουσιάζεται ως πνεύμα αλλά, αναφλέγεται μέσα στό άντίθετό του, τήν ύλικότητα. Κατά κανένα τρόπο δέν είναι περισσότερο παρόν στά πιό πνευματικά έργα τέχνης. Τό σωτήριο στοιχείο τής τέχνης βρίσκεται στήν πράξη μέ τήν οποία τό πνεύμα της εγκαταλείπει τόν έαυτό του στά πράγματα. Ἡ τέχνη δέν μένει πιστή στό ρίγος μέσω μιας άναστροφής, αλλά μάλλον είναι ο κληρονόμος του. Τό πνεύμα τών έργων τέχνης παράγει τό ρίγος μέσα άπό τήν έξωτερίκευση-άπεμπόλησή του στά πράγματα. Ἐτσι ή τέχνη συμμετέχει στήν πραγματική ροή τής Ιστορίας, σύμφωνα μέ τόν νόμο τού διαφωτισμού, ότι αυτό πού κάποτε φάνταζε πραγματικό αποδημεί, μέ τήν αύτοπερισυλλογή τού δημιουργικού πνεύματος, στή φαντασία καί έπιζει σέ αύτή συνειδητοποιώντας ότι δέν είναι πραγματικό. Ἡ ιστορική τροχιά

τής τέχνης ως έκπνευμάτισης σημαδεύει τόσο μιά πορεία κριτικής του μύθου όσο και μιά διαδικασία διάσωσής του: ό,τι δεν ξεχνά ή φαντασία, τού επικυρώνει τή δυνατότητα νά υπάρξει. Αύτή ή διπλή κίνηση τού πνεύματος μέσα στην τέχνη σκιαγραφεί μάλλον τήν ένυπαρκτη στην έννοιά της προϊστορία της παρά ακολουθεί την εμπειρική της πορεία. Ή ακάθεκτη κίνηση τού πνεύματος πρός την κατεύθυνση εκείνου πού δέν μπορεί νά συλλάβει συνηγορεί στην τέχνη υπέρ εκείνου πού χάθηκε στους πανάρχαιους χρόνους.

Ή μίμηση στην τέχνη είναι κάτι προπνευματικό και αντίθετο πρός τό πνεύμα, είναι όμως και ή σπίθα πού κάνει τό πνεύμα νά ανάψει. Στά έργα τέχνης τό πνεύμα έγινε ή αρχή τής κατασκευής τους, αλλά άνταποκρίνεται στόν τελικό του στόχο (ΤεΚ^Λ) μόνον όταν άναδύεται μέσα από τίς μιμητικές παρορμήσεις, τό αντικείμενο τής κατασκευής, προσκολλάται σέ αυτές τρυφερά και δέν επιζητεί νά τούς επιβληθεί κυριαρχικά. Ή μορφή αντικειμενοποιεί τίς έπιμέρους παρορμήσεις μόνον όταν τίς ακολουθεί εκεί όπου από μόνες τους θέλουν νά πάνε. Αυτό μόνον είναι ή μέθεξη τού έργου τέχνης στή συμφιλίωση. Ή όρθολογικότητα τών έργων τέχνης γίνεται πνεύμα μόνον όταν εξαφανίζεται μέσα στό διαμετρικά αντίθετό της. Ή διάσταση μεταξύ τού κατασκευαστικού και τού μιμητικού στοιχείου, πού δέν μπορεί νά αρθεί από κανένα έργο τέχνης, τρόπον τινά τό προπατορικό αμάρτημα τού αισθητικού πνεύματος, έχει τό αντίστοιχό της στό βλακώδες στοιχείο τύπου γελωτοποιού, πού φέρουν μέσα τους άκόμη και τά πιό σημαντικά έργα· ένα μέρος αυτής τής σημασίας τους τό οφείλουν μάλιστα στό γεγονός ότι δέν συγκαλύπτουν αυτό τό στοιχείο μέ ψιμύθια, κάτι πού συνιστά τήν άνεπάρκεια κάθε είδους κλασικισμού, ό οποίος τό απωθεί. Ή τέχνη πρέπει νά είναι δύσπιστη άπέναντι σέ μιά τέτοια τάση. Μέ τήν έκπνευμάτισή της στό όνομα τής ωριμότητας αυτό τό βλακώδες στοιχείο τονίζεται άκόμη πιό χτυπητά· όσο πιό λογική μοιάζει ή δομή της χάρη στήν εσωτερική συνοχή της, τόσο πιό φανερό γίνεται ή διαφορά αυτής τής λογικότητας από εκείνη πού επικρατεί στόν έξωκαλλιτεχνικό κόσμο, συνιστώντας μιά παρωδία της, και όσο πιό λογικό είναι τό έργο ως πρός τή συγκρότηση τής μορφής τον, τόσο πιό βλακώδες φαίνεται από τή σκοπιά τού Λόγου πού διέπει τήν πραγματικότητα. Τό βλακώδες στοιχείο τού έργου λαμβάνει όμους και τόν χαρακτήρα ενός κατηγορητηρίου σέ βάρος αυτής τής

όρθολογικότητας, καθόσον ή ίδια έχει γίνει αυτοσκοπός στην κοινωνική πρακτική, έχει μετατραπεί σε άνορθολογικότητα καί παραλογισμό, σε μέσα πού υπηρετούν σκοπούς. Τό βλακώδες στοιχείο στην τέχνη, τό όποιο οί άμουςοι άντιλαμβάνονται ευκολότερα από εκείνους πού ζούν άφελώς προσαρμοσμένοι στον κόσμο τής τέχνης, καί ή μωρία τής άπολυτοποιημένης όρθολογικότητας άλληλοκατηγορούνται- εξάλλου ή εύτυχία τής σεξουαλικότητας, θεωρούμενη από τή σκοπιά τού βασιλείου τής άυτοσυντηρούμενης πρακτικής, έχει επίσης ένα βλακώδες στοιχείο, τό όποιο μέ μοχθηρία μπορεί νά έπισημάνει όποιος δέν παρορμάται από αυτό. Αυτή ή μωρία είναι τό μιμητικό κατάλοιπο στην τέχνη, τό τίμημα τής στεγανοποίησής της. Ο άκαλλιέργητος μικροαστός έχει καί λίγο δίκιο όταν καταφέρεται κατά τής τέχνης. Αυτό τό στοιχείο, ως υπόλειμμα ενός άνεπεξέργαστου καί ξένου προς τή μορφή υλικού, ως δόση βαρβαρότητας, μπορεί νά χαλάσει τήν ποιότητα τής τέχνης, άν τό άφήσει άδιαμόρφωτο. "Αν παραμείνει σέ παιδαριώή μορφή καί μάλιστα καλλιεργηθεί ως τέτοιο, ό δρόμος προς τό υπολογισμένο fun [αστειότητα] τής πολιτιστικής βιομηχανίας είναι πλέον άνοιχτός. Η τέχνη έμπεριέχει στην έννοιά της τό κιτς, αλλά, καθώς είναι κοινωνικά υποχρεωμένη νά τό μετουσιώνει, προϋποθέτει τό μορφωτικό προνόμιο καί τόν ταξικό χαρακτήρα· αυτό συνεπάγεται γιά τήν τέχνη τήν ποινή πού λέγεται fun. Παραταύτα τά βλακώδη στοιχεία των έργων τέχνης βρίσκονται πίο κοντά στά στρώματά τους πού είναι άπάλλαγμανα από προθέσεις, κατά συνέπεια, στά μεγάλα έργα, καί πίο κοντά στό μυστικό τους. Μωρά θέματα όπως εκείνο τού *Μαγικόν αύλουϋχαί τού Ελεύθερου σκοπευτή*, χάρη στή μεσολάβηση τής μουσικής, έμπεριέχουν περισσότερη αλήθεια από τό *Δαχτυλίοι των Νιμπελοϊ*γγκεν*,^{54τ]} όπου μέ σοβαρή συνείδηση αναλαμβάνεται μιά πλήρης προσπάθεια γιά τήν επίτευξη ενός μεγάλου στόχου. Μέ τό κωμικό στοιχείο τύπου γελωτοποιού ή τέχνη διατηρεί τήν παρήγορη άνάμνηση της προΐστορίας της στό άπώτατο ζωικό παρελθόν. Άνθρωποειδείς πίθηκοι δίνον>ν κοινές παραστάσεις στον ζωολογικό κήπο, πού μοιάζουν μέ τίς πράξεις των γελωτοποιών. Η σύμπνοια των παιδιών μέ τούς γελωτοποιούς είναι μιά συμφωνία μέ τήν τέχνη, πού οί μεγάλοι τούς τήν κόβουν σαν νά ήταν κακή συνήθεια, όπως καί εκείνη μέ τά ζώα. Η απώθηση⁵⁴⁸ τής όμοιότητας μέ τά ζώα από τό άνθρώπινο είδος δέν έχει τόσο άπό-

λυτή επιτυχία ώστε οί άνθρωποι νά μην την αναγνωρίζουν ξαφνικά πλημμυρίζοντας από ευτυχία· ή γλώσσα τών μικρών παιδιών καί των ζώων φαίνεται νά είναι κοινή. Ή ομοιότητα του γελωτοποιού με τά ζώα φέρνει άμέσως στόν νού τήν ομοιότητα τών πιθήκων με τούς άνθρώπους· σ αστερισμός ζωο-τρελός-γελωτοποιός είναι ένα από τά βασικά στρώματα τής τέχνης.

Όσο καί άν κάθε έργο τέχνης, ως πράγμα πού άρνεϊται τόν κόσμο τών πραγμάτων, καλούμενο νά νομιμοποιηθεί ενώπιον αυτού τού κόσμου περιέρχεται a priori σέ αδυναμία, δέν μπορεί εντούτοις, στό όνομα αυτής τής a priori αδυναμίας, νά άρνηθει τήν ευθύνη γι' αυτή τή νομιμοποίηση. Ό αινιγματικός χαρακτήρας τής τέχνης δέν είναι εύκολο νά προκαλέσει έκπληξη σέ εκείνον γιά τόν όποιο ή τέχνη δέν είναι ούτε διασκέδαση, όπως γιά τόν άσχετο πρós τήν τέχνη, ούτε έκτακτη περίσταση, όπως γιά τόν γνώστη τής τέχνης, αλλά ή ουσία τής ίδιας του τής εμπειρίας· αυτή ή ουσία απαιτεί όμως από τόν Ιδιο νά βεβαιωθεί γιά τά στοιχεία τής τέχνης καί νά μήν έγκαταλείψει τίς προσπάθειες όταν ή καλλιτεχνική εμπειρία κλονίζει τήν τέχνη. Μιά ιδέα γι' αυτό αποκτά κανείς όταν έχει μία εμπειρία μέ έργα τέχνης σέ περιβάλλοντα ή πολιτιστικά πλαίσια, όπως λέγονται, πρós τά όποια τά έργα τέχνης είναι ξένα καί ασύμμετρα. Τότε στέκονται γυμνά μπροστά στό ερώτημα cui bono,⁵⁴¹ από τό όποιο τά προστατεύει μόνον ή διάτρητη στέγη τού οικείου πολιτισμού. Σέ τέτοιες καταστάσεις τό άγενές ερώτημα πού άγνοεί τό ταμπού τής αισθητικής σφαίρας αποβαίνει συχνά μοιραίο γιά τήν ποιότητα τών έργων άν τά θεωρήσει κανείς εντελώς από έξω, ή προβληματικότητά τους προβάλλει τόσο γυμνή όσο καί σέ μία θεώρησή τους εντελώς από μέσα. Ό αινιγματικός χαρακτήρας τών έργων τέχνης παραμένει συμφυής μέ τήν Ιστορία. Ή Ιστορία τά έκανε κάποτε καί εξακολουθεί νά τά κάνει αινίγματα· καί αντίστροφα, αυτή πού τούς προσέδωσε κύρος είναι ή μόνη ή οποία τά προστατεύει από τό ενοχλητικό ερώτημα σχετικά μέ τόν λόγο ύπαρξής τους. Ό αινιγματικός χαρακτήρας τών έργων τέχνης δέν οφείλεται τόσο στήν άνορθολογικότητα όσο στήν όρθολογικότητά τους· όσο πió σχεδιασμένα ελέγχονται καί κυριαρχούνται, τόσο πió ανάγλυφη είναι ή αινιγματικότητά τους. Ή μορφή τά κάνει νά μοιάζουν μέ τή γλώσσα καί νά δίνουν τήν έντυ-

πωση ότι σέ κάθε στοιχείο τους φανερώνουν μόνον αυτό τό ένα, τό οποίο όμως διαφεύγει.

Όλα τά έργα τέχνης, ή τέχνη στό σύνολό της, είναι αινίγματα- αυτό εξόργιζε ανέκαθεν τη θεωρία τής τέχνης. Ή δήλωση ότι τά έργα τέχνης λένε κάτι καί την ίδια στιγμή τό κρύβουν περιγράφει τόν αινιγματικό χαρακτήρα μέ γλωσσικούς όρους. Ό αινιγματικός χαρακτήρας κοροϊδεύει σάν γελωτοποιός- όταν βρίσκεται κανείς μέσα στά έργα καί τά παρακολουθεί συναισθανόμενος τή γένεσή τους, ό αινιγματικός χαρακτήρας παύει νά είναι ορατός- μόλις βγει από αυτά, σπάζοντας τή σύμβαση μέ τό εγγενές πλαίσió τους, ή αινιγματικότητα επιστρέφει σάν φάντασμα. 'Ακόμη καί γι' αυτόν τόν λόγο θά άξιζε νά μελετηθούν οι άμουσοι άνθρωποι: σέ αυτούς γίνεται κατάφωρος ό αινιγματικός χαρακτήρας τής τέχνης μέ έναν τρόπο πού φθάνει μέχρι τήν πλήρη άρνησή της. Χωρίς νά τό ξέρουν, άντιπροσωπεύει μιά ακραία μορφή κριτικής τής τέχνης καί, ως ελαττωματική συμπεριφορά, στηρίζει τήν αλήθεια της. Είναι άδύνατον νά εξηγήσει κανείς σέ έναν άμουσο τί είναι τέχνη- μιά διανοητική αντίληψη τού πράγματος δέν θά μπορούσαν νά τήν ενσωματώσουν στή ζωντανή τους εμπειρία. Ή αρχή τής πραγματικότητας έχει τόσο μεγάλη βαρύτητα μέσα τους, πού καταπνίγει σάν ταμπού κάθε δυνατότητα αισθητικής συμπεριφοράς- εξοργισμένη από τήν έπίσημη αναγνώριση τής τέχνης στό πεδίο τού πολιτισμού, ή άμουσία γίνεται συχνά επιθετική, μεταξύ άλλων κάτι πού εξωθεί τή γενική συνείδησή σήμερα στην άποκαλλιτεχνικοποίηση τής τέχνης. Τόν αινιγματικό χαρακτήρα της μπορεί νά τόν άντιλαμβάνεται στοιχειωδώς ό μουσικά άκαλλιέργητος, πού δέν καταλαβαίνει τή «γλώσσα τής μουσικής», πού άκούει απλώς ασυνάρτητα πράγματα καί άναρωτιέται πρós τί αυτοί οι θόρυβοι- ή διαφορά άνάμεσα σέ αυτό πού άκούει ό ίδιος καί, από τήν άλλη μεριά, ό μνημένος παραφράζει τόν αινιγματικό χαρακτήρα, ό οποίος δέν περιορίζεται απλώς στή μουσική, όπου λόγω τού μή έννοιολογικού της χαρακτήρα είναι σχεδόν υπερβολικά απτός. Εκείνον πού δέν μπορεί νά παρακολουθήσει ένα έργο τρόπον τινά άνταποκρινόμενος άκριβώς στίς επιταγές του, ένα εικαστικό έργο ή ένα ποίημα τόν κοιτάζει μέ τό ίδιο άπλανές βλέμμα όπως ή μουσική τόν άμουσο, καί αυτό τό άπλανές καί απορημένο βλέμμα πρέπει νά καταγράψει ή εμπειρία καί ή ερμηνεία τών έργων, άν θέλει νά μή χάσει τήν ισορροπία της

καί όλισθήσει· αν άποστρέψει τό βλέμμα της από την άβυσσο, τίποτε δέν θά την προστατέψει· ο,τι καί νά κάνει ή συνείδηση γιά νά άποτρέψει τόν κίνδυνο τής πλάνης μπορεί νά άποβεί μοιραίο. Σέ ερωτήματα όπως: γιατί ένα έργο τέχνης μιμείται κάτι, ή γιατί ένα άλλο άφηγεΐται κάτι σάν νά ήταν πραγματικότητα ενώ δέν είναι, καί γιατί ή εικόνα τής πραγματικότητας δίδεται παραμορφωμένη, δέν υπάρχει καμιά άπάντηση ικανή νά πείσει εκείνον πού τά θέτει. Ακόμη πιό άνίσχυρα είναι τά έργα τέχνης καί τά τυλίγει ή σιοπή όταν μέ τό ερώτημα «πρός τί όλα αυτά;» κατηγορούνται ως άχρηστα καί άσκοπα. Αν ή άπάντηση ήταν ότι ή φανταστική άφήγηση μπορεί νά άποκαλύψει καλύτερα τήν ούσία τής κοινωνίας άπότι μιά πιστή καταγραφή εν είδει πρωτοκόλλου, μιά δυνατή άνταπάντηση θά ήταν ότι αυτό είναι υπόθεση τής θεωρίας καί δέν είναι άνάγκη νά καταφύγει κανείς σέ μυθοπλασίες καί επινοήσεις. Πάντως αυτή ή εκδήλωση τού αινιγματικού χαρακτήρα μέ τή μορφή τής αμηχανίας εντάσσεται σέ έναν εύρύτερο κύκλο κατά βάση ψευδών ερωτημάτων: τήν Ιδια σύγχυση επιφέρει τό ερώτημα σχετικά μέ τό νόημα τής ζωής.⁵⁵ Ή αμηχανία πού προκαλούν τέτοια ερωτήματα εκλαμβάνεται συχνά ως αποτέλεσμα τού δήθεν ακαταμάχητου χαρακτηριστή τους· είναι πολύ άφηρημένα γιά νά επιτρέψουν μιά στενή συσχέτιση μέ εκείνα πού άκοπα περιλαμβάνουν τό άντικείμενο ενός τέτοιου ζρωτήματος παραμένει άσύλληπτο. Ή αινιγματικότητα τών έργων τέχνης δέν ταυτίζεται μέ τή δυσκολία κατανόησής τους. Κατανοώ⁵⁵“ ένα μόρφωμα σημαίνει ότι καταφέρνω τρόπον τινά νά τό άναπαραγάγω άντικειμενικά στό επίπεδο τής εμπειρίας από μέσα, όπως επισημαίνει ή μουσική ορολογία, γιά τήν οποία έρμηνεύω ένα κομμάτι σημαίνει ότι τό παίζω σύμφωνα μέ τό νόημά του. Στην περίπτωση τού αινιγματικού χαρακτήρα τής τέχνης ή κατηγορία τής κατανόησης (Verstehen) είναι προβληματική. Όποιος θέλει νά κατανοήσει έργα τέχνης μέ μιά συνείδηση έμμένουσα στό πλαίσió τους, μπορούμε νά πούμε ότι αυτός ακριβώς τά κατανοεί καί δέν τά κατανοεί· όσο μεγαλώνει ή κατανόηση, τόσο εντονότερη γίνεται καί ή αίσθηση ότι ή κατανόηση είναι άνεπαρκής, τυφλά κλεισμένη στόν μαγικό κύκλο τής τέχνης, στόν όποιο ή εμπειριομένη αλήθεια της εναντιώνεται. "Αν κάποιος πού βγαίνει από τή σφαίρα ενός έργου τέχνης ή πού δέν βρέθηκε καν μέσα σέ αυτήν καταγράφει μέ εχθρική διάθεση τόν αινιγματικό χαρακτήρα, για

εκείνον πού γνωρίζει τί είναι ή καλλιτεχνική εμπειρία ό αινιγματικός χαρακτήρας εξαφανίζεται απατηλά. Όσο καλύτερα κατανοεί κανείς ένα έργο τέχνης, τόσο πληρέστερα μπορεί τό έργο νά άποκαλύψει μιά διάσταση τής αινιγματικότητάς του, αλλά και τόσο λιγότερο φωτίζει τή συστατική του αινιγματικότητα. Ή ίδια γίνεται πάλι όλοφάνερη μόνο στήν πύ διεισδυτική καλλιτεχνική εμπειρία. Όταν ένα έργο αποκαλύπτεται έντελώς, φαίνεται καθαρά ή ερωτηματική μορφή του και επιβάλλει τόν στοχασμό· τότε απομακρύνεται πάλι και στό τέλος επανέρχεται αϊφνιδιάζοντας εκείνον πού αισθάνεται βέβαιος πώς τό κατανόησε μέ τό ερώτημα: τί είναι αυτό; Ό αινιγματικός χαρακτήρας πρέπει νά θεωρείται συστατικός για τό έργο όταν λείπει: έργα τέχνης πού άποκαλύπτουν κάθε πτυχή τους στή θεώρηση και τή σκέψη δέν είναι έργα τέχνης. Στην τέχνη τό αίνιγμα δέν είναι μιά κενή φρασεολογία όπως συνήθως ή λέξη πρόβλημα, πού στήν αισθητική δέν επιτρέπεται νά χρησιμοποιείται παρά μόνον υπό τήν αυστηρή έννοια τού ζητήματος πού θέτει ή εσωτερική σύνθεση των έργων. Υπό τήν ίδια αυστηρή έννοια τά έργα είναι αινίγματα. Περιέχουν δυνητικά τή λύση, αλλά αυτή δέν έχει τεθεί άντικειμενικά. Κάθε έργο τέχνης είναι μιά γριφώδης σπαζοκεφαλιά,^{55p} αλλά τέτοια πού μάς κάνει νά μένουμε μέ τή σπαζοκεφαλιά και χωρίς τή λύση, διότι ή ήττα τού παρατηρητή είναι προκαθορισμένη. Ή γριφώδης σπαζοκεφαλιά επαναλαμβάνει στά άσπεϊα εκείνο πού τά έργα τέχνης διαπράττουν στά σοβαρά. Ίδιαίτερα μοιάζουν μέ τή γριφώδη σπαζοκεφαλιά σέ ένα σημείο; αυτό πού κρύβουν, όπως ή έπιστολή τού Ροε, εμφανίζεται και μέ τήν εμφάνισή του κρύβεται. Ή γλιωσσα, καθώς περιγράφει προφίλοσοφικά τήν αισθητική εμπειρία, λέει δικαιολογημένα ότι αυτός ή εκείνος καταλαβαίνει κάτι άπό τέχνη και όχι ότι καταλαβαίνει τήν τέχνη. Αυτό πού χαρακτηρίζει τόν γνώστη είναι ή σωστή κατανόηση τού έργου και ταυτόχρονα ή στενοκέφαλη μή κατανόηση τού αινίγματος, ή ουδετερότητα άπέναντι στό συγκαλυμμένο. Όποιος κινείται μέσα στήν τέχνη άπλώς δείχνοντας πλήρη κατανόηση τή μετατρέπει σέ κάτι αυτονόητο, τό τελευταίο πού θά μπορούσε νά είναι ή τέχνη. Άν επιχειρήσουμε νά πάμε πολύ κοντά στό ουράνιο τόξο, θά έξαφανισθεϊ. Υπόδειγμα αυτού τού φαινομένου, περισσότερο άπό τίς άλλες τέχνες, είναι ή μουσική, έντελώς αινιγματική και ταυτόχρονα έντελώς προφανή. Τό αίνιγμα δέν μπορεί νά λυθεϊ, μόνον ή μορφή

του μπορεί νά αποκρυπτογραφηθεῖ, καί αυτό είναι τό καθήκον της φιλοσοφίας της τέχνης. Τη μουσική θά μπορούσε νά την κατανοήσει μόνον εκείνος πού θά τήν άκουγε σάν ξένος όπως ό μουσικά άκαλλιέργητος καί σάν εξοικειωμένος όπως άκουγε ό Ζήγκφρηντ τή γλώσσα των πουλιών. Η κατανόηση δέν εξαλείφει όμως τόν αινιγματικό χαρακτήρα. Ακόμη καί τό εύστοχα έρμηνευμένο έργο εξακολουθεῖ νά επιθυμεί τήν κατανόησή του, σάν νά περιμένει τόν λόγο πού θά λύσει τά μάγια, πού θά διαλύσει τή συστατική του συσκότιση. Η παρακολούθηση των έργων τέχνης μέ τή φαντασία είναι τό τελειότερο καί πύ άπατηλό υποκατάστατο τής κατανόησης, καθώς βέβαια καί ένα από τά στάδιά της. Όποιος φαντάζεται άκριβώς τή μουσική χωρίς νά τήν ακούει έκτελούμενη έχει μαζί της εκείνη τήν επαφή πού δημιουργεί τό κλίμα τής κατανόησης. Η κατανόηση υπό τήν πύ άκραιφνή έννοια, ή διάλυση τού αινιγματικού χαρακτήρα πού ταυτόχρονα τόν διατηρεί, έξαρτάται από τήν έκπνευμάτωση τής τέχνης καί τήν καλλιτεχνική εμπειρία, πού τό πρώτο μέσον της είναι ή φαντασία. Η έκπνευμάτωση τής τέχνης δέν προσεγγίζει τόν αινιγματικό της χαρακτήρα μέ έννοιολογικές εξηγήσεις, αλλά μέ τή συγκεκριμενοποίησή του. Λύνω τό αίνιγμα σημαίνει ότι δηλώνω τόν λόγο για τόν οποίο δέν μπορεί νά λυθεῖ: τό βλέμμα μέ τό όποιο τά έργα τέχνης κοιτάζουν τόν παρατηρητή. Η απαίτηση των έργων τέχνης νά κατανοηθούν, ταυτόσημη μέ τήν επιθυμία τους νά συλληφθεῖ τό νοηματικό τους περιεχόμενο, συνδέεται μέ τήν ειδική εμπειρία των έργων, αλλά μπορεί νά Ικανοποιηθεῖ μόνο μέσα από τή θεωρία πού καθρεφτίζει τήν εμπειρία. Ό αινιγματικός χαρακτήρας των έργων τέχνης παραπέμπει σέ κάτι πού μόνον ως διαμεσολαβημένο μπορεί νά νοηθεῖ. Αυτό πού μπορεί κανείς νά έπιρρίψει στή φαινομενολογία τής τέχνης, όπως καί σέ κάθε άλλη πού φαντάζεται πώς συλλαμβάνει κατευθείαν τήν ουσία, δέν είναι τόσο ότι ή μέθοδός της είναι άντιεμπειρική, όσο μάλλον τό αντίθετο, ότι αναστέλλει τή στοχαζόμενη εμπειρία.

Η επικρινόμενη ακατανοησία των ερμητικών έργων τέχνης είναι ή ομολογία ότι όλη ή τέχνη είναι αινιγματική. Ένα μέρος τής οργής γι' αυτό οφείλεται στό γεγονός ότι τέτοια έργα κλονίζονται καί τή δυνατότητα κατανόησης των παραδοσιακών έργων. Κατά κανόνα τά έργα τέχνης πού από τήν παράδοση καί τήν κοινή γνώμη θεωρούνται κατανοημένα καί έγκριτα, πίσω από τή γαλβανο-

πλαστική πρόσοψή τους αποσύρονται στον εαυτό, τους και γίνονται έντελώς άκατανόητα· τὰ έκδηλα ακατανόητα πού υπογραμμίζουν τόν αινιγματικό τους χαρακτήρα παραμένουν δυνητικά τὰ πιά κατανοητά. Η τέχνη αυστηρού τύπου όέν έχει έννοιολογικό χαρακτήρα ούτε καν όταν χρησιμοποιεί έννοιες και επιφανειακά προσαρμόζεται πρós τίς δυνατότητες κατανόησης. Καμιά έννοια δέν ένσωματώνεται στην τέχνη ως αυτό πού είναι, όλες μεταλλάσσονται έτσι πού μπορεί νά θίγεται τό εύρος τους και νά μεταβάλλεται ή σημασία της. Η λέξη σονάτα σέ ποιήματα τού Georg Trakl άποκτά μιά ειδική χροιά πού μόνο σέ αυτό τό πλαίσιο άναφοράς μπορεί νά λάβει, μέ τόν ήχο της και τούς συνειρμούς πού τό ποίημα κατευθύνει· άν έπιχειρούσε κανείς, υπό τούς διάχυτους ήχους πού υποβάλλονται από τό ποίημα, νά φαντασθεί μιά ορισμένη σονάτα, θά έχανε τόν στόχο στόν όποιο άποβλέπει ή λέξη μέσα στό ποίημα, καθώς ή εικόνα πού θά ερχόταν στόν νού θά ήταν άσύμμετρη πρós μιά τέτοια σονάτα και γενικά πρós τή μορφή τής σονάτας. Παραταύτα αυτή ή λέξη είναι θεμιτή, διότι σχηματίζεται μέ τή συμβολή άποσπασμάτων και ψηγμάτων από σονάτες, ενώ και τό Ιδιο της τό νόημα θυμίζει τόν ήχο πού εννοεί και προκαλεί τό ποίημα. Ό όρος σονάτα άναφέρεται σέ έργα μέ υψηλή άρθρωση, μοτιβική-θεματική επεξεργασία και εσωτερική δυναμική, μέ μιά ενότητα των πολύμορφων και σαφώς διακριτών στοιχείων τους, μέ άνάπτυξη και έπανεκθεση. Ό στίχος «Είναι δωμάτια γεμάτα συγχορδίες και σονάτες»⁵⁶ δέν περιέχει πολλά από αυτά, οπωσδήποτε όμως δείχνει τή χαρά τού παιδιού όταν προφέρει ένα όνομα-μοιάζει περισσότερο μέ τόν ψεύτικο τίτλο *Mondscheinsonate*⁵⁶⁰ παρά μέ τή σύνθεση, αλλά δέν είναι κάτι τυχαίο· χωρίς τίς σονάτες πού έπαιζε ή άδελφή του δέν θά υπήρχαν οί άποκομμένοι φθόγγοι στους όποιους άναζητεί καταφύγιο ή μελαγχολία τού ποιητή. Κάτι τό άπόμακρο έχουν μέσα στό ποίημα άκόμη και οί πιά άπλές λέξεις, πού είναι δανεισμένες από τόν έπικοινωνιακό λόγο· γιαυτό είναι άστοχη ή κριτική τής αυτόνομης τέχνης εκ μέρους τού Brecht, ότι δήθεν επαναλαμβάνει άπλώς αυτό πού ένα πράγμα έτσι και άλλώς είναι. 'Ακόμη και τό συνδυτικό «είναι», πανταχού παρόν στόν Trakl, άποξενώνεται μέσα στό ποίημα από τό έννοιολογικό του νόημα: δέν εκφράζει μιά ύπαρκτική κρίση, αλλά ένα ξεθωριασμένο και ποιοτικά διαφορετικό ομοίωμα κρίσης πού φθάνει μέχρι τήν

άρνηση- ή δήλωση ότι αυτό ή εκείνο «είναι» μπορεί νά σημαίνει κάτι περισσότερο ή κάτι λιγότερο ή ακόμη και ότι δεν «είναι». Όταν ο Brecht ή ο Carlos Williams σαμποτάρουν την ποιητικότητα στα ποιήματά τους και τὰ φέρνουν κοντά στην έκθεση τής εμπειρικής πραγματικότητας, τό αποτέλεσμα δέν είναι κατά κανένα τρόπο μιά εμπειρική άναφορά: περιφρονώντας μέ έπικριτική διάθεση τίς λυρικές εξάρσεις, οί εμπειρικές προτάσεις αλλάζουν χαρακτήρα κατά τή μεταφορά τους στην αισθητική μονάδα, καθώς αποτελούν αντίθεση πρός αυτή. Ο άντιτραγουδιστικός τόπος και ή άποστασιοποίηση-άποξένωση των συλλαμβανόμενων δεδομένων είναι οί δύο πλευρές τού ίδιου νομίσματος. Στο έργο τέχνης μεταμορφώνεται και ή κρίση. Τά έργα τέχνης είναι κάτι άνάλογο μέ τήν κρίση, καθώς είναι προϊόντα σύνθεσης- αυτή όμως δέν εκφέρει καμμία κρίση και έτσι δέν θά μπορούσε νά πει κανείς ότι αυτό ή εκείνο τό έργο τέχνης κρίνει κάτι ή συνιστά μιά απόφαση. Έτσι είναι αμφίβολο αν τά έργα τέχνης μπορούν νά είναι στρατευμένα, ακόμη και όταν προβάλλουν τή στράτευσή τους. Αυτό πού συνδέει τά έπιμέρους στοιχεία τους και συγκροτεί τήν ενότητά τους δέν μπορεί νά μεταφρασθεϊ σέ μιά κρίση. Τέτοια ένοποιητική κρίση δέν είναι ούτε εκείνη πού εκφέρουν μέ τά λόγια τους και τίς προτάσεις τους. Ο Μόρικε έγραψε ένα μικρό ποιηματάκι-ρητό για τήν ποντικοπαγίδα. "Αν άρκεσθεϊ κανείς στό περιεχόμενο πού εκθέτει, τό συμπέρασμα θά ήταν απλώς ή σαδιστική ταύτιση μέ αυτό πού τά πολιτισμένα έθιμα προξενούν σέ όσα ζώα είναι προγραμμαμένα ως παράσιτα:

Μικρό ρητό για τήν ποντικοπαγίδα:

Τό παιδί κάνει τρεις βόλτες γύρω από τή φάκα και λέει:

Μικροί μουσαφίρηδες, μικρό σπιτάκι
 Ποντικίνα άγαπητή ή ποντικάκι,
 Κάνε απόψε σκανταλιές
 Στο φεγγαρόφωτ' όσες θές!
 Κλείσε όμως πίσω σου καλά τό πορτάκι,
 Ακούς ποντικάκι;
 Και πρόσχε τήν ούρίτσα!

Μόλις φάμε τραγουδάμε,
Όλοι μας χοροπηδάμε,
Πάνω-κάτω η κοιλίτσα.
Στό χορό μάλλον Βά μπει
Κι ή γριά γάτα μου μαζί.⁵⁷

Ο σαρकाσμός του παιδιού: «Στό χορό μάλλον θά μπει κι ή γριά γάτα μου μαζί», δεν έχει πιά τόν τελευταίο λόγο πού εκφέρει, από τή στιγμή πού τόν οίκειοποιήθηκε τό ποίημα, αν υποθέσουμε ότι πρόκειται γιά σαρκασμό καί όχι γιά τήν άκούσια πρόσχαρη εικόνα ενός κοινού χορού τού παιδιού μέ τή γάτα καί τό ποντίκι, όπου τά δύο ζώα θά είναι σηκωμένα στά πίσω πόδια. "Αν πούμε ότι τό ποίημα αποβλέπει στόν σαρκασμό, τό παρερμηνεύουμε παραβλέποντας τό κοινωνικό περιεχόμενο. Μολονότι είναι μιά μή κρίνουσα αντίδραση τής γλώσσας σέ ένα άπαίσιο, κοινωνικά καθιερωμένο τυπικό, τό ξεπερνά ώστόσο μέ τήν προσαρμογή του σέ αυτό. Ο τόνος πού δείχνει πώς οτιδήποτε άλλο θά ήταν άδιτνατο καταγγέλλει τό τυπικό παρουσιάζοντάς το ως αύτονόητο- ή πλήρης έμμονή στό πλαίσιο τού τυπικού είναι μιά δίκη έναντίον του. Η τέχνη κρίνει μόνο μέ τήν άποχή από τήν κρίση· αυτή είναι ή γραμμή υπεράσπισης τού μεγάλου νατουραλισμού. Η μορφή πού μέ τούς στίχους συνθέτει τόν απόηχο μιάς μυθικής ρήσης αίρει τό φρόνημα πού έκφράζουν. Η ηχώ συμφιλιώνει. Τέτοιες διαδικασίες στό έσωτερικό τών έργων τέχνης τά κάνουν πραγματικά ανεξάντλητα μέσα τους. Εκείνο πού τά διακρίνει από τή δηλωτική-σημασιοδοτική γλώσσα δέν είναι ότι δέν περιέχουν σημασίες, αλλά ότι αυτές, μεταβαλλόμενες μέ τήν απορρόφησή τους από τά έργα, υποβιβάζονται στό επίπεδο τού τυχαίου. Οί κινήσεις πού οδηγούν σέ αυτό είναι συγκεκριμένες καί προδιαγράφονται από κάθε ξεχωριστό αισθητικό μόρφωμα.

Κοινό γνώρισμα τών έργων τέχνης καί τών αινιγμάτων αποτελεί ή άμφισημία τους: είναι καθορισμένα καί άκαθόριστα, έρωτηματικά πού δέν άποσαφηνίζονται ούτε μετά τή σύνθεσή τους. Καί όμως ή συνολική μορφή τους είναι τόσο άκριβής, πού προδιαγράφει τό πέρασμα πρós τό σημείο όπου τό έργο τέχνης διακόπτεται άπότομα. Όπως στά αινίγματα, ή άπάντηση άποσιωπάται, ενώ ή δομή τήν προβάλλει έπιτακτικά. Σέ αυτό χρησιμεύει ή έγγενής λογική, ή νομοτέλεια τού έργου, καί αυτό συνιστά τή θεοδικία τής

έννοιας του σκοπού στην τέχνη. Σκοπός του έργου τέχνης είναι ο καθορισμένος χαρακτήρας του ακαθόριστου. Τά έργα τέχνης είναι σκόπιμα καθ' εαυτό, χωρίς νά αποβλέπουν σέ θετικούς σκοπούς πέρα καί έξω από τό πλαίσió τους- αλλά ή σκοπιμότητα τους νομιμοποιείται ως απάντηση στό αίνιγμα. Χάρη στην οργάνωση τά έργα είναι κάτι περισσότερο από αυτό πού είναι. Σέ νεώτερες διαμάχες, προπάντων γύρω από τίς εικαστικές τέχνες, προβλήθηκε ή έννοια τής *écriture*,⁵⁷ ίσως μέ άφορμή ορισμένα σχέδια τού Klee πού μοιάζουν μέ ορνιθοσκαλίσματα. Αύτή ή κατηγορία τής αισθητικής νεωτερικότητας είναι ένας προβολέας πού ρίχνει φως στό παρελθόν όλα τά έργα τέχνης είναι κείμενα, όχι μόνον όσα παρουσιάζονται ως τέτοια, καί μάλιστα εΐναι σάν Ιερογλυφικά πού ο κώδικάς τους χάθηκε· ή άπώλειά του συμβάλλει μεταξύ άλλων στό νοηματικό τους περιεχόμενο. Τά έργα τέχνης είναι γλώσσα μόνο καθόσον είναι γραφή. "Αν καί κανένα έργο δέν συνιστά ποτέ κρίση, τό καθένα εμπεριέχει στοιχεία πού προέρχονται από τήν κρίση: σωστά καί εσφαλμένα, άληθή καί άναληθή. Όμως ή άποσιωπημένη καί καθορισμένη απάντηση τών έργων τέχνης δέν αποκαλύπτεται μονομιάς στήν ερμηνεία, ως νέα αμεσότητα, αλλά διαμέσου όλων τών διαμεσολαβήσεων, τόσο εκείνων τής πειθαρχίας τών έργων όσο καί τής σκέψης, τής φιλοσοφίας. Ό αινιγματικός χαρακτήρας έπιζει καί μετά τήν ερμηνεία πού βρίσκει τήν απάντηση. "Αν ο αινιγματικός χαρακτήρας τών έργων τέχνης δέν περιορίζεται απλώς σέ αυτό πού διαπιστώνει σέ αυτά ή εμπειρία, στήν αισθητική κατανόηση, αν άνασκιρτά μόνο σέ ορισμένη άπόσταση από τόν παρατηρητή, από τήν άλλη μεριά λαμβάνει αινιγματικό χαρακτήρα ή Ιδια ή εμπειρία πού εισδύει στά έργα τέχνης καί άνταμείβεται μέ τήν προφανή απάντηση: ότι κάτι περίπλοκο καί πολυσήμαντο μπορεί παραταύτα νά γίνει μονοσήμαντο καί κατ' αυτά νά κατανοηθεί. Διότι όπου καί άν άρχίσει ή εμπειρία τών έργων τέχνης πού εμμένει στό πλαίσió τους, έχει πραγματικά άναγκαίο χαρακτήρα, όπως εξήγησε ο Kant, είναι διαφανής μέχρι τίς πιό λεπτές διακλαδώσεις της. Ό μουσικός πού κατανοεί τήν παρτιτούρα του άκολουθεΐ καί τά παραμικρά της ερεθίσματα, καί όμως, υπό μιά ορισμένη έννοια, δέν ξέρει τί παΐζει· τό ίδιο συμβαίνει καί μέ τόν ηθοποιό, καί εδώ άκριβώς εκδηλώνεται ή μιμητική Ικανότητα μέ τόν πιό άδρό τρόπο στήν πρακτική τής καλλιτεχνικής παρουσίας, ως απομίμηση τής

καμπύλης πού διαγράφει τό παρουσιαζόμενο έργο· ή ίδια ενσαρκώνει την κατανόηση εντεύθεν τού αινιγματικού χαρακτήρα. Μόλις όμως ή εμπειρία τών έργων τέχνης άτονήσει ακόμη καί στό ελάχιστο, εμφανίζονται τό αίνιγμά τους ως παραμορφωτική μάσκα. Η εμπειρία τών έργων τέχνης απειλείται άδιάκοπα από τόν αινιγματικό χαρακτήρα. Μόλις αυτός έξαφανισθεί μέσα στην εμπειρία, μόλις ή ίδια πιστέψει ότι έχει πλήρη συνείδηση τού πράγματος, ξαφνικά τό αίνιγμα άνοίγει πάλι τά μάτια· καί αυτό συντηρεί εκείνη τή σοβαρότητα τών έργων τέχνης πού μας άτενίζει μέσα από τά άρχαϊκά γλυπτά καί πού στην παραδοσιακή τέχνη συγκαλύπτεται από τήν οικειότητα τής γλώσσας της, γιά νά λάβει τίς διαστάσεις τής πλήρους αποξένωσης.

"Αν ή ένύπαρκτη στά έργα τέχνης διαδικασία συγκροτεί κάτι πού ξεπερνά τό νόημα όλων τών έπιμέρους στοιχείων τους, τό αίνιγμα, ταυτόχρονα τό μετριάζει, όταν δέν άντιλαμβάνεται κανείς τό έργο τέχνης ως κάτι σταθερό καί μάταια επιχειρεί νά τό έρμηνεύσει, αλλά μέ τή σειρά του τό άναπαράγει στην άντικειμενική του συγκρότηση. Σέ εκτελέσεις ή παραστάσεις πού δέν κάνουν αυτή τήν άναπαραγωγή, πού δέν ερμηνεύουν, τό είναι καθ' έαυτό τών έργων, τό όποιο υποτίθεται ότι υπηρετεί αυτή ή εγκρατής στάση, γίνεται θύμα τής σιωπής του. Κάθε παράσταση-έκτέλεση πού δέν έρμηνεύει δέν έχει νόημα. "Αν όρισμένοι τύποι τέχνης, όπως τό δράμα καί ως ένα σημείο ή μουσική, απαιτούν νά παιχθούν, νά έρμηνευθούν, γιά νά γίνουν αυτό πού είναι -ένας κανόνας πού ποτέ δέν θά άγνοήσει όποιος εργάζεται στό θέατρο ή στην εξέδρα καί γνωρίζει τήν ποιοτική διαφορά άνάμεσα στίς άπαιτήσεις μιας παράστασης-έκτέλεσης καί τά κείμενα ή τίς παρτιτούρες-, αυτό πού κατά βάθος παρουσιάζεται είναι απλώς ό τρόπος συμπεριφοράς κάθε έργου, ακόμη καί εκείνου πού δέν απαιτεί τήν εκτέλεσή του: τήν επανάληψη τού εαυτού του. Τά έργα τέχνης είναι ή ταυτότητα μέ τόν έαυτό τους, άπαλλαγμένη από τόν καταναγκασμό τής ταυτότητας. Η πρόταση τών Περιπατητικών, ότι μόνο τό όμοιο μπορεί νά γνωρίσει τό όμοιο,⁵⁷ⁱ τήν οποία ή προϊούσα όρθολογικότητα σχεδόν έχει άφανέσει, διαχωρίζει τή γνώση πού προσφέρει ή τέχνη από τήν έννοιολογική: τό ουσιαστικά μιμητικό αναμένει μιά μιμητική συμπεριφορά. "Αν τά έργα τέχνης μιμούνται μόνο τόν έαυτό τους καί τίποτε άλλο, δέν τά καταλαβαίνει κανένας άλλος εκτός

από αυτόν πού χά μιμείται. "Έτσι μόνο μπορεί νά δε! κανείς τά δραματικά κείμενα η εκείνα τής μουσικής καί όχι ώς σύνολο οδηγιών γιά τούς εκτελεστές* αποκρυσταλλωμένη μίμηση των έργων, τρόπον τινά τού εαυτού τους, συστατικά στοιχεία κατ' αυτό, άν καί είναι πάντοτε ανάμεικτα με σημαινόμενα στοιχεία. "Αν θά έκτελεσθούν ή όχι, αυτό καθ' έαυτό είναι άδιάφορο γιά τά έργα* όέν είναι όμως άδιάφορο ότι ή εμπειρία των έργων, σύμφωνα με τό ιδανικό ή βουβή εσωτερική εμπειρία, τά μιμείται. Ή μίμηση άποσπά έρμηνευτικά μέσα από τά σήματα πού εκπέμπουν τά έργα τέχνης τό νοηματικό τους πλαίσιο καί τό ακολουθεί διαγράφοντας πάλι τίς καμπύλες μέσα από τίς όποιες εμφανίζεται τό έργο τέχνης. Τά διάφορα μέσα έκφρασης βρίσκουν ώς νόμοι μίμησης των έργων τήν ένότητά τους, πού είναι ή ένότητα τής τέχνης. "Αν στόν Kant ή συλλογιστική γνώση πρέπει νά παραιτηθεί από τό εσωτερικό των πραγμάτων,^{57γ} τά έργα τέχνης είναι τά αντικείμενα πού ή αλήθεια τους δέν είναι νοητή παρά μόνον ώς ή αλήθεια τού εσωτερικού τους είναι. Ή μίμηση είναι ό δρόμος πού οδηγεί σέ αυτό τό εσωτερικό είναι των έργων τέχνης.

Τά έργα τέχνης μιλούν όπως οί νεράιδες στά παραμύθια: θέλεις τό άπόλυτο* θά σου δοθεί, αλλά θά είναι άγνώριστο. Ή αλήθεια τής συλλογιστικής γνώσης δέν φοράει πέπλο, αλλά τό τίμημά της είναι ότι αύτή ή γνώση δέν μπορεί νά τήν κατακτήσει* ή γνώση πού άντιπροσωπεύει ή τέχνη τήν κατέχει, αλλά ώς κάτι άσύμμετρο πρός αύτή. Τά έργα τέχνης, χάρη στήν ελευθερία τού υποκειμένου μέσα σέ αυτά, είναι λιγότερο υποκειμενικά από τή συλλογιστική γνώση. 'Ακολουθώντας μιά άλάθητη πυξίδα, ό Kant τά υπήγαγε σέ εκείνη τήν έννοια τής τελεολογίας τήν οποία ή διάνοια δέν επιτρέπoταν νά χρησιμοποιήσει θετικά. Ωστόσο τό φράγμα πού σύμφωνα μέ τή διδασκαλία τού Kant άποκλείει τό είναι καθ' έαυτό των πραγμάτων από τούς άνθρώπους τό άποτυπώνει μέσα στά έργα τέχνης, τό οικείο βασιλείό τους, στό όποιο δέν πρέπει νά ύπάρχει πλέον καμμία διαφορά μεταξύ τού καθ' έαυτό καί τού όί' ήμας, δίνοντάς του τή μορφή αινιγμάτων: άκριβώς ώς άποκλεισμένα ιεσω αυτού τού φράγματος τά έργα τέχνης είναι εικόνες τού είναι καθ' έαυτό. Στόν αινιγματικό χαρακτήρα, λόγω τού οποίου ή τέχνη έρχεται στήν πió ριζική αντίθεση προς τήν άδιαμφισβήτητη ύπαρξη των άντικειμένιον δράσης, έπιβιώνει τελικά καί τό αίνιγμα αυτών

τών αντικειμένων. Η τέχνη γίνεται αινιγματική επειδή εμφανίζεται σαν να έχει λύσει κάθε αινιγματικό στοιχείο της ύπαρξης, ενώ η αινιγματικότητα τού άπλως υπάρχοντος ξεχάσθηκε λόγω της συντριπτικής πώρωσής του. Όσο πιο πυκνό είναι το κατηγοριακό δίκτυο με το οποίο καλύπτουν ό,τι διαφέρει από το υποκειμενικό πνεύμα, τόσο πιο ριζικά έχουν ξεσυνηθίσει να άπορούν [τό θαυμάζουν] γι' αυτό το Άλλο και με την αυξανόμενη οικειότητα εξαπατούν τον εαυτό τους στερώντας του το ξένο. Άδύναμα, σαν με χειρονομίες που γρήγορα κουράζονται, η τέχνη άναζητεί τρόπους επανόρθωσης αυτού του κακού. Α priori κάνει τους ανθρώπους να άπορούν, όπως άκριβώς άπαιτούσε πριν από πολύ καιρό ο Πλάτων από τη φιλοσοφία, ή οποία επέλεξε το αντίθετο.

Η αινιγματικότητα των έργων τέχνης είναι ο διακεκομμένος τους χαρακτήρας. Άν ή υπέρβαση ήταν παρούσα μέσα τους, θα ήταν μυστήρια, όχι αινίγματα. Καί είναι αινίγματα επειδή ως διακεκομμένα, μή ολοκληρωμένα, διαψεύδουν αυτό που οπωσδήποτε θέλουν να είναι. Μόλις στο πρόσφατο παρελθόν έγινε θέμα της τέχνης αυτή ή ήμιτέλεια, με τις φθαρμένες παραβολές τού Kafka. Αναδρομικά όλα τά έργα τέχνης μοιάζουν με εκείνες τις κακομοίρες αλληγορίες σέ νεκροταφεία, τούς σπασμένους στύλους της ζωής. Τά έργα τέχνης, όσο ολοκληρωμένα καί άν θέλουν να φαίνονται, είναι κουτσουρεμένα· τό γεγονός ό ό αυτό που σημαίνουν δέν είναι ή ουσία τους· κάνει τη σημασία τους να μοιάζει φραγμένη, άποκλεισμένη. Η αναλογία με την άστρολογική πρόληψη, καθώς καί αυτή στηρίζεται σέ ένα υποτιθέμενο πλαίσιο συναρτήσεων τό όποιο ταυτόχρονα άφήνει αδιαφανές, είναι πολύ εμφανής για να έξαλειφθει με μία επιδεξία κίνηση: τό στίγμα της τέχνης είναι ή συνάφειά της με τη δεισιδαιμονία, αλλά με άνορθολογικό τρόπο καί με υπερβολική ευχαρίστηση τό μεταξιώνει σέ πλεονέκτημά της. Η δημοφιλής πολυεπίπεδή δομή της τέχνης είναι ή εσφαλμένη θετική ονομασία που δίδεται στον αινιγματικό χαρακτήρα, ό όποιος όμως έχει στην τέχνη εκείνη την άντι-αίσθητική όψη που ό Kafka σχεδίασε με άμετάκλητο τρόπο. Με τη χρειοκοπία της άπέναντι στο ίδιο τους τό στοιχείο όρθολογικότητας τά έργα τέχνης κινδυνεύουν να καταπέσουν στον μύθο, από τον όποιο έπισφαλώς καί με μεγάλη προσπάθεια άποσπάσθηκαν. Αυτό όμως που διαμεσολαβεί την τέχνη με τό πνεύμα είναι τό γεγονός ό ό, μιμητικά, πα-

ράγει τὰ αινίγματα της -όπως άκριβώς καί τό πνεύμα επινοεί αινίγματα-, μόνο πού δέν είναι ικανή νά τά λύσει- τό πνεύμα ενεργεί μέσα στόν αινιγματικό χαρακτήρα, όχι μέσα στίς προθέσεις. Όντως ή πρακτική σημαντικών καλλιτεχνών έχει μιά συγγένεια μέ τό αίνιγμα- τό μαρτυρεί ή εύχαρίστηση πού επί αιώνες προκαλούσαν στους συνθέτες οί αινιγματικοί κανόνες.⁵⁷⁶ Η αινιγματική εικόνα τής τέχνης είναι ή μορφολογική διάταξη τής μίμησης καί τής όρθολογικότητας. Ο αινιγματικός χαρακτήρας προέκυψε ιστορικά. Η τέχνη είναι τό υπόλειμμα μετά τήν άπώλεια τών στοιχείων της πού κάποτε ήταν προορισμένα νά άσκούν μιά μαγική καί άργότερα μιά λατρευτική λειτουργία. Χάνει τό «πρός τί» της -μέ μιά παράδοξη διατύπωση: τήν άρχαϊκή της όρθολογικότητα- καί τή μετατρέπει σέ ένα συστατικό τής ουσίας της, τού είναι καθ' εαυτό. Έτσι γίνεται αινιγματική- αν ό λόγος ύπαρξής της δέν είναι πιά εκείνο πού ως σκοπός της τήν εμπότιζε μέ νόημα, τότε τί πρέπει νά είναι ή ίδια; Ο αινιγματικός της χαρακτήρας τήν παροτρύνει νά άρθρωθεί στό εγγενές πλαίσió της μέ τέτοιον τρόπο ώστε μέ τή διαμόρφωση τής έμφαντικής της άπουσίας νοήματος νά άποκτήσει νόημα. Κατ' αυτά ό αινιγματικός χαρακτήρας δέν είναι τό μόνο πού τής άπέμεινε, άφού άλλωστε κάθε αυθεντικό έργο τέχνης προτείνει καί τή λύση τού άλυτου αινίγματος του.

Σέ τελική άνάλυση τά έργα τέχνης είναι αινιγματικά ως προς τό περιεχόμενο αλήθειας καί όχι ως προς τή σύνθεσή τους. Τό ερώτημα μέ τό όποιο αφήνει κανείς πίσω του κάθε έργο τέχνης πού επιθεώρησε: «πρός τί όλα αυτά;», μέ τήν άδιάκοπη επιστροφή του μετατρέπεται σέ ένα άλλο: «καί είναι αλήθεια;», τό ερώτημα πού άφορα τό απόλυτο καί στό όποιο κάθε έργο τέχνης άντιδρά παραιτούμενο άπό τή μορφή τής συλλογιστικής άπάντησης. Η τελευταία διέξοδος τής συλλογιστικής σκέψης είναι καί παραμένει ή τήρηση τού ταμπού πού έχει επιβληθεί στην άπάντηση. Ως μιμητική εναντίωση στό ταμπού, ή τέχνη προσπαθεί νά δώσει τήν άπάντηση- ωστόσο, ως μη κρίνουσα, δέν τή δίνει- έτσι γίνεται αινιγματική όπως ή φρίκη τού προϊστορικού κόσμου, ή οποία άπλώς μεταμορφώνεται, δέν εξαφανίζεται. Η τέχνη παραμένει στό σύνολό της τό σειсмоγράφημα αυτής τής φρίκης. Μάς λείπει τό κλειδί γιά τή λύση τού αινίγματος της, όπως συμβαίνει καί μέ τήν άποκωδικοποίηση τών γραπτών μνημείων μερικών λαών πού έχουν έκλείψει. Η πιό άκραία μορφή

υπό την όποια μπορεί νά νοηθεί ό αινιγματικός χαρακτήρας είναι τό ερώτημα άν τό ίδιο τό νόημα υπάρχει ή όέν υπάρχει. Διότι κάθε έργο τέχνης έχει τό οικό του πλαίσιο άναφοράς, ακόμη καί άν αυτό, παραλλασσόμενο, μετατρέπεται στό άντίθετό του. Αυτό τό πλαίσιο όμως, μέσω τής άντικειμενικότητας του μορφώματος, εγείρει καί την αξίωση γιά τήν άντικειμενικότητα του νοήματος καθ' εαυτό. Αυτή ή άξίωση όχι μόνο όέν μπορεί νά δικαιωθεί, αλλά έρχεται καί σέ αντίθεση πρός τήν εμπειρία. Ό αινιγματικός χαρακτήρας προβάλλει μέσα άπό κάθε έργο τέχνης διαφορετικός καί παραταύτα σάν ή άπάντηση, όπως εκείνη τής Σφίγγας, νά είναι πάντοτε ή ίδια, μολονότι πρόκειται μόνο γιά τήν ταυτότητα μέσω τών διαφορών καί όχι γιά την ένότητα πού, Ισως άπατηλά, υπόσχεται τό αίνιγμα. Τό αίνιγμα είναι άν ή υπόσχεση είναι άπάτη.

Τό περιεχόμενο αλήθειας τών έργων τέχνης είναι ή άντικειμενική λύση τού αινίγματος κάθε ξεχωριστού έργου. Καθώς τό αίνιγμα απαιτεί τή λύση, παραπέμπει στό περιεχόμενο αλήθειας, τό όποιο μόνο μέ φιλοσοφικό στοχασμό μπορεί νά έξευρεθεί. Είναι τό μόνο πού δικαιολογεί τήν αισθητική. Ένώ κανένα έργο τέχνης δέν χωράει σέ ορθολογιστικούς χαρακτηρισμούς, όπως είναι οί κρίσεις πού έκφέρονται γι' αυτό, λόγω τής ένδειας τού αινιγματικού του χαρακτήρα άπευθύνεται κάθε έργο εντούτοις στον ερμηνευτικό Λόγο. 'Από τόν "Αμλετ βέν θά μπορούσε νά άποσπασθεί καμιά άπόφανση, αλλά αυτό δέν μειώνει τήν εμπεριεχόμενη αλήθεια του. Τό γεγονός ότι μεγάλοι καλλιτέχνες, τόσο ό Goethe τού παραμυθιού όσο καί ό Beckett, δέν θέλουν νά έχουν τήν παραμικρή σχέση μέ ερμηνείες άναδεικνύει απλώς τή διαφορά τού περιεχομένου αλήθειας άπό τή συνείδηση καί τή βούληση τού συγγραφέα, καί μάλιστα μέ τή δύναμη τής ίδιας του τής αύτοσυνείδησης. Τά έργα, προπάντων τά πίο μεγάλα, περιμένουν τήν ερμηνεία τους. "Αν δεχόταν κανείς ότι στά έργα δέν υπάρχει τίποτε πού θά έπρεπε ή θά μπορούσε νά έρμηνευθεί, ότι τά έργα απλώς ύπάρχουν, θά έσβηγε τή διαχωριστική γραμμή πού χάραξε γύρω της ή τέχνη. Τελικά μπορεί ακόμη καί τά χαλιά, τά διακοσμητικά στοιχεία καί όλα τά άντικείμενα πού δέν παριστάνουν τίποτε, νά περιμένουν μέ μεγάλη λαχτάρα τήν άποκρυπτογράφησή τους. Η κατανόηση τού πε-

ριεχομένου αλήθειας προϋποθέτει την κριτική. Τίποτε όν έχει κατονοηθεί άν δεν κατονοηθεί ή αλήθεια καί ή αναλήθειά του, καί αυτό είναι ή δουλειά τής κριτικής. Η ιστορική ανάπτυξη τών έργων μέσω τής κριτικής καί ή φιλοσοφική ανάπτυξη του περιεχομένου αλήθειας βρίσκονται σέ σχέση αλληλεπίδρασης. Η θεωρία τής τέχνης δέν επιτρέπεται νά στήσει τή σκοπιά της έξω από τά σύνορα τής τέχνης, αλλά πρέπει νά άφεθεί στους νόμους κίνησης τής Ιδιας τής τέχνης, γιά τούς οποίους τά έργα τέχνης δέν θέλουν νά ξέρουν τίποτε. Τά έργα τέχνης είναι αινιγματικά καθόσον συνθέτουν τή φυσιογνωμία ενός άντικειμενικού πνεύματος πού κατά τή στιγμή τής εμφάνισής του δέν είναι ποτέ διαφανές στόν εαυτό του. Η κατηγορία τού παράλογου, πού εναντιώνεται στήν ερμηνεία μέ τόν πιο άτίθασο τρόπο, εντάσσεται στό ίδιο τό πνεύμα μέσα από τό οποίο πρέπει νά έρμηνευθεί. Ταυτόχρονα ή άνάγκη τών έργων νά έρμηνευθούν, δηλαδή νά εξαχθεί ή αλήθεια πού εμπεριέχουν, είναι τό στίγμα τής συστατικής τους άνεπάρκειας. Τά έργα δέν μπορούν νά φθάσουν εκεί όπου άντικειμενικά κατατείνουν. Η ζώνη άοριστίας μεταξύ τού άνέφικτου καί τού πραγματοποιημένου συνιστά τό αίνιγμά τους. Εμπεριέχουν καί ταυτόχρονα δέν εμπεριέχουν τήν αλήθεια. Η θετική επιστήμη, όπως καί ή φιλοσοφία πού άπορρέει από αυτή, δέν είναι σέ θέση νά συλλάβουν τό περιεχόμενο αλήθειας, αφού δέν ταυτίζεται μέ τά δεδομένα τών έργων ούτε μέ τήν εύθραυστη λογικότητα, τήν όποια τά Ιδια μπορούν νά αναστέλλουν. Τό περιεχόμενο αλήθειας στήν τέχνη δέν ταυτίζεται επίσης, όπως άρεσκόταν νά πιστεύει ή μεγάλη παραδοσιακή φιλοσοφία, μέ τήν ιδέα, όσο διευρυμένη καί άν είναι, όπως ή Ιδέα τού τραγικού, τής σύγκρουσης τού πεπερασμένου μέ τό άπειρο. Μιά τέτοια ιδέα, στή φιλοσοφική κατασκευή της, δέν περιορίζεται άσφαλώς στό πλαίσιο τού άπλως υποκειμενικά εννοούμενου. Άλλά, από όποια σκοπιά καί άν τή δει κανείς, παραμένει έξοπερική πρós τά έργα τέχνης καί άφηρημένη. Ακόμη καί ή έμφαντική έννοια τής ιδέας, εκείνη τής ιδεαλιστικής φιλοσοφίας, υποβιβάζει τά έργα τέχνης σέ άπλά παραδείγματα έκφανσης τής ιδέας, ή όποια παραμένει πάντοτε Ιδια. Καί αυτό καταδικάζει εκείνη τήν έννοια τής ιδέας τόσο στήν τέχνη όσο καί στή φιλοσοφία, όπου δέν άντέχει πιά στήν κριτική της. Τό περιεχόμενο αλήθειας δέν διαλύεται μέσα στήν ιδέα, αλλά είναι μία παρέκταση τού

αδιάλυτου, κάτι πού, καθώς φαίνεται, από όλους τούς άκαδημαϊκούς αισθητικούς τό διαισθάνθηκε μόνον ό Friedrich Theodor Vischer. Καί ή πιό άπλή σκέψη δείχνει πόσο λίγο συμπίπτει τό περιεχόμενο αλήθειας με την υποκειμενική ιδέα, τήν πρόθεση τού καλλιτέχνη. Υπάρχουν έργα τέχνης στά όποια ό καλλιτέχνης παρούσιασε καθαρά καί χωρίς περιττά στοιχεία αυτό πού επιθυμούσε, αλλά τό άποτέλεσμα δέν ήταν τίποτε περισσότερο από μία ένδειξη αυτών πού ήθελε νά πει, απλώς μία κρυπτογραφημένη άλληγορία. Καί αυτή μαραίνεται μόλις οί φιλόλογοι αντλήσουν όσα έβαλαν μέσα οί καλλιτέχνες- είναι ένα ταυτολογικό παιγνίδι, στό σχήμα τού όποιου ύπακούουν καί πολλές μουσικές αναλύσεις. Η διαφορά μεταξύ αλήθειας καί πρόθεσης στά έργα τέχνης μπορεί νά έκτιμηθεί από τήν κριτική συνείδηση εκεί όπου ή πρόθεση από τή μεριά της στοχεύει πρós τό αναλήθές, συνήθως πρós εκείνες τίς αιώνιες αλήθειες στίς όποιες απλώς επαναλαμβάνεται ό μύθος. Ό αναπόδραστος χαρακτήρας του καταλαμβάνει αύθαίρετα τή θέση τής αλήθειας. Αμέτρητα έργα τέχνης πάσχουν από τό γεγονός ότί παρουσιάζονται σάν νά συνιστούν ένα εσωτερικό γίγνεσθαι, μία αδιάκοπη άλλαγή καί πρόοδο, ενώ παραμένουν ένα άχρονο άράδιασμα τού πάντοτε ίδιου. Σέ τέτοια σημεία θραύσης ή τεχνολογική κριτική μετατρέπεται σέ κριτική τής αναλήθειας καί έτσι συμπαραστέκεται στό περιεχόμενο αλήθειας. Πολλά συνηγορούν υπέρ τής θέσης ότί ή μεταφυσική αναλήθεια είναι μία ένδειξη γιά τήν τεχνική άποτυχία. Δέν ύπάρχει καμμία αλήθεια τών έργων τέχνης χωρίς καθορισμένη άρνηση- αυτή τήν άρνηση πρέπει νά εκθέσει σήμερα ή αισθητική. Τό περιεχόμενο αλήθειας τών έργων τέχνης δέν μπορεί νά εξακριβωθεί κατευθείαν. Όπως μόνο διαμεσολαβημένα μπορεί κανείς νά τό γνωρίσει, έτσι διαμεσολαβημένο είναι αυτό καθ' εαυτό. Αυτό πού υπερβαίνει τά διαπιστώσιμα στοιχεία τού έργου τέχνης, τό πνευματικό του περιεχόμενο, δέν συνδέεται στενά μέ τά έπιμέρους εμπειρικά δεδομένα, αλλά συγκροτείται μέσα από αυτά. Αυτό συνιστά τόν διαμεσολαβημένο χαρακτήρα τού περιεχομένου αλήθειας. Τό πνευματικό περιεχόμενο δέν αίωρείται πάνω καί πέρα από τή δομή τών έργων, αλλά τά έργα υπερβαίνουν τά πραγματικά τους δεδομένα μέσω τής δόμησης τους, τής συνέπειας μέ τήν όποία είναι διαμορφωμένα. Η πνοή πάνω από αυτά, τό πιό κοντινό στό περιεχόμενο αλήθειας

τους, πραγματική και ταυτόχρονα μή πραγματική, διαφέρει ριζικά από τη διάθεση που εκφράζουν τα έργα τέχνης, καθώς η διαδικασία διαμόρφωσής τους μάλλον αναλώνει ολόκληρη τη διάθεση για χάρη εκείνης της πνοής. Η αντικειμενικότητα και η αλήθεια στα έργα τέχνης βρίσκονται ή μία μέσα στην άλλη. Μέ την πνοή τους -ή «άνάσα» μιάς μουσικής είναι κάτι γνώριμο στους συνθέτες- τα έργα τέχνης προσεγγίζουν τη φύση, όχι με τη μίμησή της, στόν μαγικό κτ^κλο της οποίας εμπίπτει ή διάθεση. Όσο πιο βαθιά είναι επεξεργασμένη ή μορφή τους, τόσο πιο άκαμπτα αποκρούουν τη σκηνοθετημένη φαινομενικότητα, και αυτή ή ακαμψία είναι ο αρνητικός τρόπος εμφάνισης της αλήθειας τους. Είναι τό αντίθετο τού φαντασμαγορικού στοιχείου των έργων τά πλήρως διαμορφωμένα έργα, τά όποια κατηγορούνται ως φορμαλιστικά, είναι ρεαλιστικά καθόσον είναι εσωτερικά πραγματωμένα και, χάρη σέ αυτή την πραγμάτωσή τους και μόνο, πραγματώνουν την εμπειρχόμενη αλήθεια, την πνευματική τους υπόσταση, αντί απλώς νά την υποδηλώνουν. Αλλά τό γεγονός ότι τά έργα τέχνης υπερβαίνουν τόν εαυτό τους χάρη στην πραγμάτωσή τους δέν έγγυάται την αλήθεια τους. Μερικά έργα υψηλής αξίας είναι αληθή ως έκφραση μιάς καθ' εαυτήν ψευδούς συνείδησης. Αυτό μπορεί νά τό διαγνώσει μόνο μιά υπερβατική κριτική, όπως εκείνη που άσκησε ο Nietzsche στόν Wagner. Τό στίγμα της όμως δέν είναι μόνον ότι άποφαίνεται άφ' υψηλού περί τού πράγματος αντί νά άντιπαραβάλλεται μέ αυτό. Οί αντιλήψεις Τής όσον άφορά τό Ιδιο τό περιεχόμενο αλήθειας είναι στενοκέφαλες και κατά κανόνα προέρχονται από τη φιλοσοφία τού πολιτισμού, ενώ δέν λαμβάνει υπόψη τό ιστορικό στοιχείο που έχει συστατική σημασία για την αισθητική αλήθεια. Η διάκριση ανάμεσα σέ κάτι καθ' εαυτό άληθές και την απλώς άρμόζουσα έκφραση ψευδούς συνείδησης δέν μπορεί νά σταθεί, διότι μέχρι σήμερα δέν υπάρχει ή ορθή συνείδηση, ακόμη και αν μιά τέτοια διάκριση γινόταν από μιά τρόπον τινά κατοπεύουσα συνείδηση. Η τέλεια παρουσίαση της ψευδούς συνείδησης είναι τό όνομα αυτής της συνείδησης και ανήκει στό περιεχόμενο αλήθειας. Γιαυτό τά έργα τέχνης δέν ξεδιπλώνονται μόνο μέσω της έρμηνείας και της κριτικής, αλλά και μέσω της σωτηρίας, ή οποία στοχεύει στην αλήθεια της ψευδούς συνείδησης μέσα στό αισθητικό φαινόμενο. Τά μεγάλα έργα τέχνης δέν είναι δυνατόν

νά ψεύδονται. 'Ακόμη και όταν τό πνευματικό τους περιεχόμενο είναι κάτι φαινομενικό, όντας άναγκαίο έχει μιá αλήθεια την οποία μαρτυρούν τά έργα τέχνης- άναληθή είναι μόνο τά αποτυχημένα. Καθώς ή τέχνη αναπαράγει τόν μαγικό κλοιό τής πραγματικότητας μετουσιώνοντάς τον σέ ιδεατή εικόνα (imago), τείνει νά άπελευθερωθεί από αυτόν- ό μαγικός κλοιός μέ τόν όποιο ή τέχνη μέσω τής ενότητας δεσμεύει τά διάσπαρτα μέλη (membra disiecta) τής πραγματικότητας είναι δάνειο από την πραγματικότητα, την οποία μεταμορφώνει σέ άρνητική εικόνα τής ουτοπίας. Αυτό πού ορίζει τά έργα τέχνης ως πνευματικά προϊόντα είναι ότι χάρη στην οργάνωσή τους είναι κάτι περισσότερο όχι μόνον από αυτό πού έχει οργανωθεί, αλλά και από την ίδια την οργανωτική αρχή, διότι ως οργανωμένα αποκτούν την επίφαση πραγμάτων πού δέν έχουν φτιαχθεί από άνθρωπος. "Όταν αυτή ή πνευματική υπόστασή τους γνωρισθεί, συνιστά πλέον τό πνευματικό τους περιεχόμενο, τό όποιο τά έργα τέχνης δέν φανερώνουν μόνο μέ την οργάνωσή τους: τό δηλώνουν και μέ τόν κλονισμό, κάτι πού ή οργάνωση προϋποθέτει ως εμπεριεχόμενο της. Καί αυτό ρίχνει φως στη νεώτερη προτίμηση γιά τά ξεφτισμένα και ρυπαρά πράγματα και στην άλλεργία πού προκαλεί ή λάμψη και ή γλυκύτητα. Στη βάση αυτής τής νεώτερης τάσης βρίσκεται ή συνείδηση τής ρυπαρότητας τού πολιτισμού υπό τόν μανδύα τής αὐτοϊκανοποίησής του. Ή τέχνη πού άποποιείται την ευτυχία τής πολύχρωμης ζωής, την οποία ή πραγματικότητα στερεί από τούς άνθρωπος, και κατά προέκταση κάθε αισθητό Ιχνος τού νοήματος, είναι ή έκπνευματισμένη τέχνη- αλλά άρνούμενη επίμονα την παιδική ευτυχία είναι άλληγορία μιάς -μή φαινομενικής- παρούσας ευτυχίας, μέ τή θανάσιμη ρήτρα τού χιμαιρικού: ότι αυτή ή ευτυχία δέν υπάρχει.

Ή φιλοσοφία και ή τέχνη συγκλίνουν στό περιεχόμενο αλήθειας τους: ή προοδευτικά άναπτυσσόμενη αλήθεια τού έργου τέχνης δέν είναι άλλη από εκείνη τής φιλοσοφικής έννοιας. Δικαιολογημένα ό Ιδεαλισμός παρήγαγε Ιστορικά, στό μοντέλο τού Schelling, την Ίδια του την έννοια τής αλήθειας από την τέχνη. Ή κατηγορία τής εσωτερικά δυναμικής και κλειστής ολότητας τών ιδεαλιστικών συστημάτων έχει συναχθεί ερμηνευτικά από τά έργα τέχνης. Καθώς όμως ή φιλοσοφία στοχεύει στην πραγματικότητα και δέν έχει τόν Ίδιο βαθμό αὐτάρκειας στά έργα της, τό κρυπτοαισθητικό ίδα-

νικό των συστημάτων κατέρρευσε. Σε ανταπόδοση τούς απευθύνεται τό προσβλητικό εγκώμιο ότι είναι καλλιτεχνικά έργα τής σκέψης. Ωστόσο ή άποκαλυπτόμενη αναλήθεια τού ιδεαλισμού στιγματίζει άναδρομικά τά έργα τέχνης. Τό γεγονός ότι παρ' όλη την αytάρκειά τους καί μέσω αytής στοχεύουν πρός τό "Άλλο τους, έξω άπό τόν μαγικό τους κύκλο, οδηγεί τό έργο τέχνης πέρα άπό την ταυτότητά του μέ τόν έαυτό του, ή οποία συνιστά τό Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του. Ό κλωνισμός τής αυτονομίας του δέν είναι μιά μοιραία κατάπτωση, αλλά επιβάλλεται στό έργο μετά τήν καταδίκη εκείνου στό όποιο ή φιλοσοφία έμοιαζε πάρα πολύ μέ τήν τέχνη. Τό περιεχόμενο αλήθειας τών έργων δέν είναι αytό πού σημαίνουν, αλλά εκείνο βάσει τού οποίου μπορεί νά άποφανθεί κανείς αν ένα έργο, αytό καθ' έαυτό, είναι αληθινό ή ψεύτικο, καί μόνον αytή ή αλήθεια τού ίδιου τού έργου είναι σύμμετρη πρός τή φιλοσοφική ερμηνεία καί συμπίπτει, τουλάχιστον ως ιδέα, μέ τή φιλοσοφική αλήθεια. Για τή σημερινή συνείδηση, πού είναι προσηλωμένη στό χειροπιαστό καί τό άδιαμεσολάβητο, είναι προφανώς τό πό δύσκολο πράγμα νά άποκαταστήσει μιά τέτοια σχέση μέ την τέχνη, ενώ χωρίς αytή τή σχέση δέν άποκαλύπτεται τό περιεχόμενο αλήθειας τής τέχνης: ή γνήσια αισθητική εμπειρία πρέπει νά γίνει φιλοσοφία, διαφορετικά δέν υπάρχει καν. Ή προϋπόθεση τής δυνατότητας για τή σύγκλιση τής φιλοσοφίας καί τής τέχνης πρέπει νά άναζητηθεί στό στοιχείο τής γενικότητας πού χαρακτηρίζει τήν ιδιαιτερότητά της, ως γλώσσα ίδιου τύπου. Αytή ή γενικότητα είναι συλλογική, άκριβώς όπως καί ή φιλοσοφική γενικότητα, σημάδι τής όποιας ήταν κάποτε τό υπερβατικό υποκείμενο,^{57ε} παραπέμπει πίσω σέ συλλογικά ύποκείμενα. Άλλά τό συλλογικό στοιχείο τών αισθητικών εικόνων είναι άκριβώς αytό πού διαφεύγει άπό τό εγώ: μέ αytόν τόν τρόπο ή κοινωνία ενυπάρχει στό περιεχόμενο αλήθειας. Τό φαινόμενο μέσω τού οποίου τό έργο τέχνης ξεπερνά πολύ τό απλό υποκείμενο είναι ή εκδήλωση τού συλλογικού του είναι. Τό μνημονικό ίχνος τής μίμησης, πού κάθε έργο τέχνης άναζητεί, προεξοφλεί επίσης πάντοτε μιά κατάσταση πέρα άπό τόν χωρισμό τού ατόμου άπό τούς άλλους. Καί μιά τέτοια συλλογική ενθύμηση μέσα στά έργα τέχνης δέν είναι χωριστή [χοίρις] άπό τό υποκείμενο, αλλά περνά μέσα άπό αytό· ή αλλεργική του αποστροφή είναι μιά ένδειξη τού συλλογικού τρόπου αντίόρα-

σης. Μεταξύ άλλων και γιαυτό ή φιλοσοφική έρμηνεία του περιεχομένου αλήθειας πρέπει οπωσδήποτε να τό κατασκευάζει θεωρητικά μέσα στο ειδικό, όχι στο όλον. Χάρη στο υποκειμενικό μιμητικό τους στοιχείο, την έκφραση, τά έργα τέχνης καταλήγουν στην άντικειμενικότητά τους· τά Ιδια δέν είναι μιά καθαρή παρόρμηση ή ή μορφή της, αλλά ή αποκρυσταλλωμένη διαδικασία άνάμεσα σε αυτές τίς δύο, και αυτή ή διαδικασία είναι κοινωνική.

Η μεταφυσική τής τέχνης οργανώνεται σήμερα γύρω από τό ερώτημα πώς κάτι πνευματικό, πού είναι φτιαγμένο, στή γλώσσα τής φιλοσοφίας· κάτι πού «απλώς έχει τεθεί», μπορεί να είναι αληθές. Έδώ δέν γίνεται λόγος για τό ίδιο τό έργο τέχνης, αλλά για τό πνευματικό του περιεχόμενο. "Όμως τό ερώτημα σχετικά μέ την αλήθεια ενός φτιαγμένου άφορά τή φαινομενικότητα και τή σωτηρία της ως επίφασης τής αλήθειας. Τό περιεχόμενο αλήθειας δέν μπορεί να είναι κάτι φτιαγμένο. Κάθε φτιάξιμο στην τέχνη είναι μιά και μοναδική προσπάθεια να ειπωθεί αυτό πού δέν θά ήταν τό ίδιο τό φτιαγμένο και ή τέχνη δέν γνωρίζει: αυτό άκριβώς είναι τό πνεύμα της. Έδώ έχει την κοιτίδα της ή ιδέα τής τέχνης ως άποκατάστασης τής καταπιεσμένης φύσης πού έχει έμπλακει στή δυναμική τής ιστορίας. Η τέχνη δέν μπορεί να εγκαταλείπει την Ιδεατή εικόνα (imago) μιάς φύσης πού δέν υπάρχει άκόμη· είναι αληθινή στην τέχνη ως κάτι άνύπαρκτο. Η τέχνη αποκτά συνείδηση αυτού του άνύπαρκτου ένόψει εκείνου του "Άλλου, τό όποιο ό ταυτιστικός λόγος, πού τό υποβίβασε σε υλικό, άποκαλεί'φωση. Αυτό τό "Άλλο δέν είναι ένότητα και έννοια, αλλά ένα πλήθος, κάτι πολλαπλό. "Έτσι τό περιεχόμενο αλήθειας στην τέχνη παρουσιάζεται ως κάτι πολλαπλό, όχι ως άφηρημένη γενική έννοια των έργων τέχνης. Τό γεγονός ότι τό περιεχόμενο αλήθειας τής τέχνης συνδέεται μέ τά έργα τέχνης και ή πολλαπλότητα των πραγμάτων πού δέν επιδέχονται καμμία ταύτιση είναι άμοιβαία εναρμονισμένα. Τό πιο βαθύ από όλα τά παράδοξα τής τέχνης είναι μάλλον ότι επιτυγχάνει τό μη φτιαγμένο, την αλήθεια, μόνο μέσα από τό φτιάξιμο, από την παραγωγή ιδιαίτερων, άτομικά διαμορφωμένων έργων, ποτέ μέ μιά άμεση ματιά. Άνάμεσα στα έργα τέχνης και τό περιεχόμενο αλήθειας τους υπάρχει υψηλή ένταση. Ένώ αυτό τό περιεχόμενο, πού δέν έχει έννοιολογικό χαρακτήρα, εμφανίζεται μόνο μέσα στο φτιαγμένο, ταυτόχρονα τό άρνεϊται. Κάθε έργο τέχνης χάνεται ως

μόρφωμα μέσα στο περιεχόμενο αλήθειας του, τό οποίο τό κάνει σχεδόν αμελητέο, μιά προνομιακή τύχη πού επιφυλάσσεται μόνο στά μεγάλα έργα. Ἡ ιστορική προοπτική ενός τέλους τῆς τέχνης είναι ἡ ιδέα κάθε μεμονωμένου έργου τέχνης. Δέν υπάρχει ἔργο τέχνης πού δέν υπόσχεται ὅτι τό περιεχόμενο αλήθειας του, εφόσον απλώς καί μόνο εμφανίζεται ὡς υπαρκτό, θά πραγματοποιηθεῖ καί θά αφήσει πίσω του τό ἔργο τέχνης, τό καθαρό κέλυφος, ὅπως προφητεύουν οἱ ἀσύλληπτοι στίχοι τῆς Μινιόν.⁵⁷ Ἡ σφραγίδα των ἀύθεντικών ἔργων τέχνης είναι ὅτι αὐτό πού φαίνονται πώς είναι εμφανίζεται ἔτσι ἵσως δέν μπορεῖ νά είναι ψέμα, ἐνῶ ἡ συλλογιστική κρίση δέν μπορεῖ νά συλλάβει τήν αλήθεια του. "Ἀν ὅμως αὐτό είναι ἡ αλήθεια, τότε αὐτή μαζί μέ τή φαινομενικότητα αἶρει καί τό ἴδιο τό ἔργο. Ὁ καθορισμός τῆς τέχνης στή βάση τῆς αισθητικῆς φαινομενικότητας είναι ημιτελής: ἡ τέχνη είναι ἀληθής ὡς φαινομενικότητα τοῦ μή φαινομενικοῦ. Σημεῖο φυγῆς τῆς ἐμπειρίας τῶν ἔργων τέχνης είναι ὅτι τό περιεχόμενο αλήθειας τους δέν είναι μηδαμινό καί μάταιο· κάθε ἔργο τέχνης καί προπάντων ἐκεῖνο τῆς ἀνεπιφύλακτης ἀρνητικότητας λέει σιωπηρά: *non confundar*.⁵⁷¹¹ 'Ανίσχυρα θά ἦταν τά ἔργα τέχνης πού θά πῆγαζαν απλώς καί μόνο ἀπό τή λαχτάρα, ἀν καί δέν ὑπάρχει κανένα βásiμο ἔργο χωρίς λαχτάρα. Ἐκεῖνο ὅμως μέσω τοῦ ὁποῖου υπερβαίνουν τή λαχτάρα είναι ἡ ἐνδεια, ἡ ὁποία είναι ἐγγεγραμμένη ὡς σχῆμα στό ιστορικό είναι. Ἀντιγράφοντας αὐτό τό σχῆμα, τά ἔργα τέχνης δέν είναι μόνο κάτι περισσότερο ἀπό αὐτό πού απλώς ὑπάρχει, ἀλλά κατέχουν τόση ἀντικειμενική ἀλήθεια ὅσα συμπληρώματα καί ἀλλαγές προσελκύει ἡ ἐνδεια. Αὐτό πού ὑπάρχει -ὄχι δι' ἐαυτό, σύμφωνα μέ τή συνείδησή του, ἀλλά καθ' ἐαυτό, ἀντικειμενικά- θέλει τό ἄλλο, καί τό ἔργο τέχνης είναι ἡ γλώσσα μίας τέτοιας θέλησης· τό πνευματικό περιεχόμενο τοῦ έργου είναι τόσο ουσιώδες ὅσο αὐτή ἡ θέληση. Τά στοιχεῖα αὐτοῦ τοῦ "Ἄλλου ὑπάρχουν ἤδη συγκεντρωμένα στήν πραγματικότητα καί απλώς θά ἔπρεπε, ἀφού μετατεθοῦν λίγο, νά σχηματίσουν ἕναν νέο ἀστερισμό γιά νά βροῦν τή σωστή τους θέση. Τά ἔργα τέχνης μάλλον ἐπιδεικνύουν στήν πραγματικότητα πώς πρέπει νά γίνει αὐτή ἡ μετάθεση παρά τή μιμούνται. Ἡ διδασκαλία περί μίμησης θά ἔπρεπε τελικά νά ἀντιστραφεῖ· ὑπό μιά μπουσουμένη ἐννοια ἡ πραγματικότητα είναι αὐτή πού πρέπει νά μιμηθεῖ τά ἔργα τέχνης. Τό γεγονός ὅμως ὅτι τά ἔργα τέχνης ὑπάρχουν ὑποδη-

λώνει πώς τό μή υπαρκτό θά μπορούσε νά υπάρξει. Ἡ πραγματικότητα τῶν ἔργων τέχνης μαρτυρεῖ τή δυνατότητα τοῦ δυνατοῦ. Τό αντικείμενο τῆς λαχτάρας μέσα στά ἔργα τέχνης -ή πραγματικότητά του πού δέν υπάρχει- μεταμορφώνεται μέσα της σέ ἀνάμνηση. Στήν ἀνάμνηση παντρεύεται αὐτό πού υπάρχει, ὡς κάτι πού υπήρξε, μέ τό μή υπαρκτό, ἐπειδή αὐτό πού υπήρξε δέν υπάρχει πιά. Ὑπό τήν πλατωνική «ἀνάμνηση» καί ἐφεξῆς οἱ ἄνθρωποι ονειρεύονται αὐτό πού δέν υπάρχει ἀκόμη* αὐτό τό ὄνειρο ἐκτυλίσσεται στήν ἀνάμνηση, ἡ ὁποία εἶναι ἡ μόνη πού συγκεκριμενοποιεῖ τήν ουτοπία χωρίς νά τήν προδίδει στήν ἐμπειρική ὑπάρξη. Ὅλα αὐτά συνοδεύονται πάντοτε ἀπό τή φαινομενικότητα: ἀκόμη καί τότε τό ἀντικείμενο τῆς λαχτάρας καί τοῦ ονείρου δέν υπήρξε ποτέ. Ἀλλά ὁ χαρακτήρας εἰκόνας τῆς τέχνης, ἡ ἰδεατή της εἰκόνα (image), εἶναι ἐκεῖνο ἀκριβῶς πού ἡ ἀκούσια ἀνάμνηση, σύμφωνα μέ τή θέση τοῦ Bergson καί τοῦ Proust, πασχίζει νά ἀφυπνίσῃ τήν ἐμπειρική ζωή, καί ἐδῶ ἀποκαλύπτονται ὡς γνήσιοι ἰδεαλιστές. Ἀποδίδουν στήν πραγματικότητα αὐτό πού θέλουν νά διασώσουν καί τό ὅποιο μόνο στήν τέχνη υπάρχει μέ τίμημα τόν μή πραγματικό του χαρακτήρα. Ἐπιχειροῦν νά γλυτώσουν ἀπό τήν κατάρα τῆς αἰσθητικῆς φαινομενικότητας μεταθέτοντας τήν ποιότητά της στήν πραγματικότητα. - Τό non confunder τῶν ἔργων τέχνης εἶναι τό ὅριο τῆς ἀρνητικότητάς τους, τό ὅποιο μπορεῖ νά συγκριθεῖ μέ ἐκεῖνο πού εἶναι χαραγμένο μέσα στά μυθιστορήματα τοῦ μαρκήσιου de Sade ἐκεῖ ὅπου δέν τοῦ ἀπομένει παρά νά ἀποκαλέσει τά ὠραιότερα «τεκνά» (gitons) τῆς ομαδικῆς σκηνῆς «ὁμορφα σάν ἀγγέλους». Σέ αὐτό τό ὕψος της, ὅπου ἡ ἀλήθεια της υπερβαίνει τή φαινομενικότητα, ἡ τέχνη ἐκτίθεται στόν πῶ θανάσιμο κίνδυνο. Βεβαιώνοντας μέ τήν ἐκφρασή της, ὅπως τίποτε ἄλλο ἄνθρωπino, ὅτι δέν μπορεῖ νά εἶναι ψέμα, κατ' ἀνάγκη ψεύδεται. Ἀπέναντι στή δυνατότητα νά εἶναι τελικά ὅλα ἓνα τίποτε εἶναι ἀδύναμη καί τό πλασματικό της στοιχείο ἐγκτεῖται στό γεγονός ὅτι μέ τήν ὑπάρξή της δηλώνει πώς ἔχει ξεπεράσει τό ὅριο. Τό περιεχόμενο ἀλήθειας τῶν ἔργων τέχνης, ὡς ἀρνήση τῆς ὑπάρξεώς τους, διαμεσολαβεῖται ἀπό αὐτά, ἀλλά δέν τό μεταδίδουν μέ ὅποιονδήποτε τρόπο. Ἐκεῖνο πού κάνει τό περιεχόμενο ἀλήθειας νά εἶναι κάτι περισσότερο ἀπό αὐτό πού τά ἴδια θέτουν εἶναι ἡ μέθεξή τους στήν ἱστορία καί ἡ καθορισμένη κριτική πού ἀσκούν σέ αὐτή μέ τή μορφή ἐμφάνισής τους. Αὐτό πού στά

έργα τέχνης αντιπροσωπεύει την ιστορία δέν είναι φτιαγμένο, και μόνον ή Ιστορία τό απελευθερώνει από την υπόστασή του ως ενός στοιχείου πού απλώς έχει τεθεί ή φτιαχτεί: τό περιεχόμενο αλήθειας δέν βρίσκεται έξω από την Ιστορία, άλλα είναι ή αποκρυστάλλωσή της μέσα στά έργα. Τό περιεχόμενο αλήθειας τους, πού δέν έχει τεθεί, μπορεί νά αποκαλείται τό όνομά τους.

Αυτό τό όνομα όμως είναι μόνον άρνητικό μέσα στά έργα. Τά έργα τέχνης λένε αυτό πού είναι κάτι περισσότερο από τό υπάρχον μόνο διατάσσοντάς το όπως είναι, σέ έναν άστερισμό τού *Comment c'est* [όπως είναι, ως έχει]. Η μεταφυσική τής τέχνης άπαιτεί τόν πλήρη χωρισμό της από τή θρησκεία, πού είναι ή πηγή της. Ούτε τά ίδια τά έργα τέχνης είναι κάτι άπόλυτο ούτε τό άπόλυτο είναι άμεσα παρόν σέ αυτά. Για τή μέθεξή τους σέ αυτό τιμωρούνται μέ μία τυφλότητα πού συσκοτίζει άμέσως τή γλώσσα τους, ή όποια λέει την αλήθεια: τά έργα τέχνης κατέχουν και δέν κατέχουν τό άπόλυτο. Κινούμενα προς την αλήθεια, τά έργα τέχνης χρειάζονται την έννοια, αυτήν άκριβώς πού στό όνομα τής αλήθειας κρατούν μακριά τους. "Αν ή άρνητικότητα είναι τό όριο τής τέχνης ή από τή μεριά της ή αλήθεια, αυτό δέν τό ορίζει ή τέχνη. Άρνητικά είναι τά έργα τέχνης *a priori* μέσω τού νόμου τής αντικειμενοποίησής της: θανατώνουν εκείνο πού αντικειμενοποιούν, καθώς τό άποσπούν από την άμεσότητα τής ζωής του. Η δική τους ζωή τρέφεται από τόν θάνατο. Αυτό ορίζει τό ποιοτικό κατώφλι προς την αισθητική νεωτερικότητα. Τά μορφώματά της αφήνονται μιμητικά στην αντικειμενοποίηση, την άρχή τού θανάτου τους. Η άπόπειρα διαφυγής από αυτή την άρχή είναι τό στοιχείο αυταπάτης τής τέχνης, τό όποιο, από τόν Baudelaire και μετέπειτα, προσπαθεί νά αποβάλει χωρίς νά παραιτείται για νά παράγει απλώς πράγματα μεταξύ πραγμάτων. Οι κήρυκες τής αισθητικής νεωτερικότητας, ό Baudelaire, ό Poe, ήταν ως άρτίστες οί πρώτοι τεχνοκράτες τής τέχνης. Χωρίς την πρόσμειξη τού δηλητηρίου, πού δυνητικά είναι ή άρνηση τής ζωής, ή ένσταση τής τέχνης κατά τής καταπίεσης από τόν πολιτισμό θά ήταν μία άνίσχυρη παρηγοριά. "Αν ή τέχνη από την άρχή τής νεωτερικότητας άφομοίωνε άντικείμενα ξένα προς την τέχνη, πού ενσωματώνονται στόν μορφολογικό της νόμο χωρίς νά μεταμορφώνονται εντελώς, σέ αυτή την άφομοίωση, πού φθάνει μέχρι τό μοντάζ, ή μίμηση τής τέχνης παραδίδεται στό

άντιθετό της. Τό πράττει έξαναγκαζόμενη από την κοινωνική πραγματικότητα. Ένώ εναντιώνεται στην κοινωνία, δέν μπορεί νά καταλάβει μιά θέση πέρα από αυτή· γιά νά καταφέρει νά άντιταχθεί στην κοινωνία πρέπει όπωσδήποτε νά ταυτίζεται μέ εκείνο εναντίον του οποίου έξεγείρεται. Αιρεό ήταν ήδη τό νοηματικό περιεχόμενο του μπωντλαιρικού σατανισμού, πού υπερέβαινε κατά πολύ τήν κριτική τής άστικής ήθικής στό συγκεκριμένο τοπικό καί χρονικό πλαίσιο, αλλά αυτή ή κριτική ξεπεράστηκε από τήν πραγματικότητα καί φαίνεται παιδαριώδης καί μωρή. "Αν ή τέχνη ήθελε νά διαμαρτυρηθεί γιά τό πυκνό δίχτυ τής κοινωνίας, θά μπλεκόταν ακόμη περισσότερο μέσα του: γι'αυτό πρέπει νά εξαλείψει από μέσα της ή νά προσβάλει τή φύση στήν οποία άπευθύνεται, όπως παραδειγματικά συμβαίνει στό *Τέλος τον παιγνιδιού* του Beckett. Η μόνη δυνατή προδιάθεση-προκατάληψη (*parti pris*) πού τής απομένει είναι υπέρ τού θανάτου, μιά στάση κριτική καί συνάμα μεταφυσική. Τά έργα τέχνης προέρχονται από τόν κόσμο τών πραγμάτων, τόσο από τήν άποψη τού προδιαμορφωμένου υλικού τους όσο καί από εκείνη τών μεθόδων τους· δέν υπάρχει τίποτε μέσα τους πού θά μπορούσε νά μήν άνήκει καί σέ αυτόν τόν κόσμο τών πραγμάτων καθώς καί τίποτε πού θά μπορούσε νά έχει άποσπασθεί από αυτόν χωρίς τό τίμημα τού θανάτου του. Μόνο χάρη σέ αυτό τό στοιχείο τού θανάτου μετέχουν στή συμφιλίωση, κατ' αυτό όμως παραμένουν καί υπόδουλα στόν μύθο. Αυτό είναι τό αιγυπτιακό στοιχείο⁵⁷⁰ κάθε έργου τέχνης. Καθώς τά έργα τέχνης θέλουν νά διαιωνίσουν τό φθαρτό καί παροδικό -τή ζωή-, νά το γλυτώσουν από τόν θάνατο, τό θανατώνουν. Δικαιολογημένα άναζητείται τό συμφιλιωτικό στοιχείο τών έργων τέχνης στήν ενότητά τους, στό γεγονός ότι, σύμφωνα μέ τόν κοινό τόπο τών αρχαίων, γιατρεύουν τήν πληγή μέ τό άκόντιο πού τήν προκάλεσε.⁵⁷¹ Καθώς ό Λόγος, ό όποιος εξασφαλίζει στά έργα τέχνης τήν ενότητα ακόμη καί όταν εννοεί τή διάλυση, παραιτείται από τήν επέμβαση στήν πραγματικότητα, από τήν πραγματική κυριαρχία, άποκτά μιά άθωότητα, μολονότι ακόμη καί στά πίο μεγάλα προϊόντα τής αισθητικής ενότητας μπορεί νά άκούσει κανείς τήν ήχώ τής κοινωνικής εξουσίας· αλλά μέ αυτή τήν παραίτηση τό πνεύμα γίνεται επίσης ένοχο. Η πράξη πού εξουδετερώνει καί άκινητοποιεί τό μιμητικό καί τό διάχυτο μέσα στό έργο τέχνης δέν κάνει μόνο κακό στήν άμορφη φύση.

Ἡ αισθητική εικόνα ἐνίσταται κατὰ τοῦ φόβου τῆς ἀμορφῆς φύσης μήπως διαλυθεῖ καί περιέλθει σέ χαώδη κατάσταση. Ἡ αισθητική ἐνότητα τῶν πολλῶν καί διάφορων ἐμφανίζεται σάν νά μὴν εἶχε ἀσκήσει πάνω τους καμμιά βία, σάν νά εἶχε μαντευθεῖ μέσα ἀπὸ αὐτὰ τὰ Ἰδια. Ἐτσι ἡ ἐνότητα κλίνει -πραγματικά σήμερα, ὅπως πάντοτε τό διχάζον- πρὸς τὴ συμφιλίωση. Στὰ ἔργα τέχνης υποχωρεῖ ἡ καταστρεπτική δύναμη τοῦ μύθου, στὴν ἰδιαιτερότητά τους ὁ μύθος ἐκείνης τῆς ἐπανάληψης πού ὁ μύθος διαπραττεῖ στὴν πραγματικότητα καί ἡ ὁποία μέ τὴ ματιά τῆς πύο κοντινῆς ἀπόστασης κάνει τό ἔργο τέχνης νά διασπάται σέ πολλὰ καί διάφορα. Στὰ ἔργα τέχνης τό πνεῦμα δέν εἶναι πιά ὁ παλαιὸς ἐχθρὸς τῆς φύσης. Γίνεται πράο καί συμφιλιωτικό. Τέχνη δέν σημαίνει συμφιλίωση, ὅπως προβλέπει ἡ συνταγὴ τοῦ κλασικισμοῦ: συμφιλίωση εἶναι ὁ Ἰδιος τῆς ὁ τρόπος συμπεριφορὰς πού συνειδητοποιεῖ τό μὴ ταυτόσημο. Τό πνεῦμα δέν τό ταυτίζει, ἀλλὰ ταυτίζεται μέ αὐτό. Καθὼς ἡ τέχνη ἀκολουθεῖ τὴν ταυτότητά της μέ τὸν εαυτό της, ἐξομοιώνεται μέ τό μὴ ταυτόσημο: αὐτό εἶναι τό παρόν στάδιο τοῦ μιμητικοῦ τῆς εἶναι. Σήμερα ἡ συμφιλίωση ὡς τρόπος συμπεριφορὰς τοῦ ἔργου τέχνης ἀσκεῖται ἀκριβῶς ἐκεῖ ὅπου ἡ τέχνη ἀπαρνεῖται τὴν ἰδέα τῆς συμφιλίωσης, σέ ἔργα πού ἡ μορφή τους τοὺς ἐπιβάλλει νά εἶναι ἀνένδοτα. Ὁ ὅρος ὁμως γιὰ μιά τέτοια ἀσυμφιλίωτη συμφιλίωση στό πλαίσιο τῆς μορφῆς εἶναι ἡ μὴ πραγματικότητα τῆς τέχνης, ἡ ὁποία ἔτσι ἀπειλεῖται νά καταντῇ ἰδεολογία, ψευδὴς συνείδηση. Ἡ τέχνη ὁμως δέν ξεπέφτει στό ἐπίπεδο τῆς ἰδεολογίας οὔτε ἡ ἰδεολογία εἶναι ἡ ἐτυμηγορία πού ἐξορίζει κάθε μορφή τέχνης ἀπὸ ὅποιαδήποτε ἀλήθεια. Στὴν Ἰδια τῆς τὴν ἀλήθεια, τὴ συμφιλίωση, τὴν ὁποία ἡ ἐμπειρική πραγματικότητα ἀρνεῖται, ἡ τέχνη εἶναι συνέννοχος τῆς ἰδεολογίας, δίνοντας τὴν ἀπατηλὴ ἐντύπωση ὅτι ἡ συμφιλίωση εἶναι ἤδη πραγματική. Τὰ ἔργα τέχνης ἐμπίπτουν a priori, ὅπως θὰ μπορούσε κανεὶς νά πει, ἀπὸ τὴν Ἰδια τους τὴν ἰδέα στό πλέγμα ἐνοχῆς. Ἐνὼ κάθε ἐπιτυχημένο ἔργο υπερβαίνει αὐτό τό πλέγμα ἐνοχῆς, πρέπει νά πληρώσει ἓνα τμήμα γιὰ αὐτὴ τὴν υπέρβαση, νά ὑποστῇ μιά τιμωρία γιὰ νά ἐξιλεωθεῖ* γι' αὐτό ἡ γλώσσα τοῦ ἐπιθυμεί νά ἐπιστρέφει στὴ σιωπὴ: τό ἔργο τέχνης εἶναι, σύμφωνα μέ μιά ῥῆση τοῦ Beckett, a desecration of silence [μιά βεβήλωση τῆς σιωπῆς].

Ἡ τέχνη θέλει ἐκεῖνο πού μέχρι τῶρα δέν υπήρξε, ἀλλὰ ὅ.τι

είναι ή ίδια, έχει ή όχι υπάρξει. Δεν μπορεί νά ξεφύγει από τή σκιά του παρελθόντος. Εκείνο όμως πού ως τώρα δεν υπήρξε είναι τό συγκεκριμένο.^{57*} Εκεί όπου ό νομιναλισμός συνδέεται στενότερα μέ την ιδεολογία είναι τό γεγονός ότι πραγματεύεται τό συγκεκριμένο ως κάτι δεδομένο, ως αναμφίβολα υπαρκτό, καί αποκρύπτει από τόν εαυτό του καί την άνθρωπότητα ότι ή πορεία τού κόσμου δέν επιτρέπει στό υπάρχον νά καθορισθεῖ ειρηνικά· ή έννοια τού δεδομένου σφετερίζεται απλώς αυτόν τόν ειρηνικό καθορισμό καί τόν κάνει άφηρημένο. 'Ακόμη καί τά έργα τέχνης δέν μπορούν νά κατονομάσουν τό συγκεκριμένο παρά μόνον άρνητικά. Καμμία ιδιαιτερότητα, κανένα μερικό στοιχείο, ως περιεχόμενο, δέν επιτρέπει στό έργο τέχνης νά ανακόψει την εμπειρική πραγματικότητα ως άφηρημένο καί οικουμενικό πλαίσιο λειτουργιών, παρά μόνον ή μοναδικότητα, ή μη ανταλλαξιμότητα τής ίδιας του τής ύπαρξης. Κάθε έργο τέχνης είναι ουτοπία καθόσον μέσω τής μορφής του προεξοφλεί αυτό πού θά ήταν τελικά τό ίδιο, καί αυτό συμπίπτει μέ την επιταγή νά έξαλειφθεῖ ή διαδεδομένη από τό υποκείμενο μαγική επίκληση νά είναι κανείς ό έαυτός του. Κανένα έργο τέχνης δέν μπορεί νά εκχωρηθεῖ σέ ένα άλλο. Αυτό νομιμοποιεί τό μή παραιτήσιμο αισθητό στοιχείο των έργων τέχνης, τό όποιο φέρει τό εδώ καί τώρα των έργων, διατηρώντας παρ' όλες τίς διαμεσολαβήσεις μιά σχετική αυτότέλεια· ή απλοϊκή συνείδηση πού πιάνεται συνεχώς από αυτό τό αισθητό στοιχείο δέν είναι εντελώς ψευδής. Πάντως ή μή ανταλλαξιμότητα αναλαμβάνει τή λειτουργία νά ενισχύσει τήν πεποίθηση ότι ή μή ανταλλαξιμότητα δέν είναι οικουμενική. Τό έργο τέχνης πρέπει νά απορροφήσει ακόμη καί τόν θάνατο εχθρό του, τήν ανταλλαξιμότητα· αντί νά υπεκφύγει στό συγκεκριμένο πρέπει μέ τή δική του συγκεκριμένη διαμόρφωση νά παρουσιάσει τό καθολικό πλέγμα αφαίρεσης καί έτσι νά άντισταθεῖ σέ αυτό. Οι επανλήψεις στά αύθεντικά νεότερα έργα τέχνης δέν συμμορφώνονται πάντοτε μέ τήν αρχαϊκή ψυχαναγκαστικού τύπου επανάληψη· σέ μερικά έργα καταγγέλλουν αυτόν τόν καταναγκασμό καί έτσι παίρνουν τό μέρος εκείνου πού ό Haag άποκάλεσε τό άνεπανάληπτο· τό θεατρικό έργο τού Beckett μέ τήν κακή άπεραντοσύνη τής επανάληψής του προσφέρει τό τελειότερο μοντέλο μιας τέτοιας καταγγελίας. Τό μαύρο καί τό γκρίζο τής νεώτερης τέχνης, ή εγκράτεια στή χρήση τού χρώματος, είναι, άρνητικά, ή

αποθέωσή του. Όταν στά εξαιρετικά βιογραφικά κεφάλαια τού *Mårbacka* τής Selma Lagerlöf ένα ταριχευμένο-παραγεμισμένο παραδείσιο πτηνό, κάτι πρωτοφανέρωτο, φέρνει στο παράλυτο παιδί τή γιαιτριά, ή επίδραση μιας τέτοιας φανερωνόμενης ουτοπίας παραμένει άμάραντη, αλλά τίποτε μοιού της δέν θά ήταν πλέον δυνατό· εκπρόσωπός της είναι τώρα τό σκοτεινό. Επειδή όμως ή ουτοπία, αυτό πού δέν υπάρχει ακόμη, τό εισέτι μή ον, είναι σκεπασμένη μέ μαύρο πέπλο, παραμένει μέσα από όλη τή διαμεσολάβησή της άνάμνηση- θυμίζει τό δυνατό έναντι τού πραγματικού πού τό απώθησε, κάτι σάν τή φαντασιακή επανόρθωση τής καταστροφής πού λέγεται παγκόσμια ιστορία, ή ελευθερία, πού υπό τή μαγική επήρεια τής αναγκαιότητας δέν πραγματοποιήθηκε καί είναι άβέβαιο αν θά πραγματοποιηθεί. Στήν ένταση μεταξύ τής τέχνης καί τής διαρκούς καταστροφής έξυπακούεται καί ή άρνητικότητα τής τέχνης, ή μέθεξή της στό σκοτεινό. Κανένα υπαρκτό, φανερωνόμενο έργο τέχνης δέν έχει στό χέρι του τό μή υπαρκτό ως κάτι θετικό. Αυτό διακρίνει τά έργα τέχνης από τά σύμβολα των θρησκειών, τά όποια αξιώνουν νά πιστέψουμε ότι ή εμφάνισή τους έχει εξασφαλίσει τήν υπέρβαση τού άμεσου παρόντος. Στά έργα τέχνης τό μή υπαρκτό είναι ένας άστερισμός υπαρκτών πραγμάτων. Τά έργα τέχνης είναι μιά υπόσχεση μέσω τής άρνητικότητάς τους, πού φθάνει μέχρι τήν ολική άρνηση, όπως ή εκφραστική χειρονομία μέ τήν όποια μπορούσε κάποτε νά αρχίζει μιά διήγηση ή ό πρώτος ήχος πού παιζόταν σέ ένα σιτάρ υπόσχονταν κάτι πού οί ακροατές δέν είχαν άκούσει ή δέν είχαν δεί ποτέ μέχρι εκείνη τή στιγμή, ακόμη καί αν έπρόκειτο γιά τό πό φοβερό· καί τό εξώφυλλο καί οπισθόφυλλο κάθε βιβλίου, άνάμεσα στά όποια τό μάτι χάνεται μέσα στό κείμενο, είναι συγγενικά μέ τήν επαγγελία τού σκοτεινού θαλάμου (camera obscura). Τό παράδοξο όλης τής νεώτερης τέχνης είναι ότι κερδίζει κάτι πετώντας το, ακριβώς όπως ή άρχή τής *Ή Αναζήτησης τού χαμένου χρόνου* τού Proust μέ τήν περίτεχνη σκηνοθεσία εισάγει τόν άναγνώστη στό βιβλίο χωρίς τόν βόμβο τού σκοτεινού θαλάμου, χωρίς τό πανόραμα^{57λ} τού παντογνώστη άφηγητή, παραιτούμενη από τή μαγεία ώστε έτσι, καί μόνον έτσι, νά τήν πραγματοποιήσει. Ή αισθητική εμπειρία άναφέρεται σέ κάτι πού τό πνεύμα δέν τό έχει ήδη ούτε από τόν κόσμο ούτε από τόν εαυτό

του, μιά δυνατότητα την οποία επαγγέλλεται η αδυνατότητά της. Τέχνη είναι ή άθετούμενη υπόσχεση τής ευτυχίας.

"Αν καί τὰ έργα τέχνης δέν είναι έννοιολογικά ούτε έκφέρουν κρίσεις, είναι εντούτοις λογικά. Τίποτε δέν θά ήταν αινιγματικό σέ αυτά, άν ή ένύπαρκτη λογικότητά τους δέν διευκόλυνε τή συλλογιστική σκέψη, τὰ κριτήρια τής οποίας όμως είναι κατά κανόνα απογοητευτικά γιά τὰ έργα τέχνης. Τά έργα τέχνης συγγενεύουν πύο πολύ μέ τό σχήμα τού συλλογισμού καί τής αντικειμενικά περιεκτικής σκέψης. Ή Ιδέα ότι στίς χρονικές τέχνες^{57μ} αυτό ή εκείνο είναι επακόλουθο ενός άλλου, δύσκολα θά μπορούσε νά έχει μεταφορική σημασία· όταν λέμε ότι αυτό τό γεγονός μέσα σέ ένα μόρφωμα προκαλείται από ένα άλλο, αφήνουμε τουλάχιστον νά φανεί καθαρά ή εμπειρική αιτιότητα. Ό κανόνας ότι κάτι πρέπει νά προκύπτει από κάτι άλλο δέν ισχύει μόνο στίς χρονικές τέχνες· ή λογική συνέπεια είναι εξίσου άπαραίτητη στίς εικαστικές τέχνες. Ή υποχρέωση των έργων τέχνης νά γίνονται όμοια μέ τόν εαυτό τους· ή ένταση πού δημιουργείται μέ αυτόν τόν τρόπο άνάμεσα στά ίδια καί τό υπόστρωμα τού εγγενούς συμβολαίου τους καί, τέλος, ή παραδοσιακή ιδέα τής όμοιόστασης πού πρέπει νά επιτυγχάνεται, όλα αυτά στηρίζονται στην αρχή τής λογικής συνέπειας: είναι ή ορθολογική πλευρά των έργων τέχνης. Χωρίς την εσωτερική ανάγκη κανένα έργο δέν θά είχε άντικειμενοποιηθεί· είναι ή άντιμιμητική τους παρόρμηση, ένα εξωτερικό δάνειο πού τά ένώνει σέ κάτι εσωτερικό. Ή λογική τής τέχνης, παράδοση κατά τούς κανόνες τής έξωκαλλιτεχνικής λογικής, είναι ένας τύπος συλλογισμού χωρίς έννοιες καί κρίσεις. Βγάζει συμπεράσματα από φαινόμενα πού είναι ασφαλώς ήδη πνευματικά διαμεσολαβημένα καί κατ' αυτά ως ένα βαθμό λογικοποιημένα. Ή λογική τους διαδικασία έκτυλίσσεται σέ ένα πεδίο πού σύμφωνα μέ τὰ δεδομένα του είναι εξωλογικό. Ή ένότητα πού επιτυγχάνουν έτσι τὰ έργα τέχνης τά κάνει νά άντιστοιχούν στη λογική τής εμπειρίας, όσο καί άν οί μέθοδοί τους, τὰ στοιχεία τους καί οί εσωτερικές τους αναλογίες απέχουν από τὰ αντίστοιχα τής πρακτικής εμπειρίας. Ή σχέση πού ή τέχνη είχε συνάψει μέ τὰ μαθηματικά στά πρώτα βήματα τής χειραφέτησής της καί σήμερα, τήν εποχή κατάρρευσης των ιδιωμάτων της, επανέρχεται στό προ-

σκήνιο, απέρρευε από την αυτοσυνείδηση της τέχνης ως προς τη διάσταση της λογικής της συνέπειας. Λόγω του τυπικού τους χαρακτήρα είναι και τα μαθηματικά μη έννοιολογικά* τα σημεία τους δεν συμβολίζουν κάτι υπαρκτό, και τα μαθηματικά, όπως και η τέχνη, δεν εκφέρουν υπαρκτικές κρίσεις. Συχνά έχει επισημανθεί ο αισθητικός τους χαρακτήρας. 'Αλλά η τέχνη εξαπατά τον εαυτό της όταν, ένθαρρυνόμενη ή έκφοβιζόμενη από την επιστήμη, υποστασιοποιεί τη συλλογιστική της πλευρά, ταυτίζει τις μορφές της άμεσα με εκείνες των μαθηματικών, μη λαμβάνοντας υπόψη ότι η ίδια βρίσκεται πάντοτε και σε αντίθεση προς τις τελευταίες. Παραταύτα η λογικότητα της τέχνης διέπει τις δυνάμεις της, τις όποιες συγκροτεί με τον πιο έμφαντικό τρόπο σε ένα είναι ίδιου τύπου, σε δεύτερη φύση. Αυτή η λογικότητα ματαιώνει κάθε προσπάθεια κατανόησης των έργων τέχνης με άφετηρία την επίδρασή τους: η λογική συνέπεια καθορίζει αντικειμενικά τα έργα τέχνης στη δομή τους, χωρίς να λαμβάνεται υπόψη ή υποδοχή τους. Και όμως δεν πρέπει να παίρνουμε τη λογικότητά τους κατά γράμμα. Σε αυτό στοχεύει η παρατήρηση του Nietzsche -ή όποια πάντως υποτιμά με ερασιτεχνικό τρόπο τη λογικότητα της τέχνης- ότι στα έργα τέχνης όλα φαίνονται απλώς σαν να πρέπει να είναι έτσι, σαν να μὴν μπορούσαν να είναι διαφορετικά. Η λογική των έργων τέχνης αποκαλύπτεται ως μὴ πραγματική από το γεγονός ότι αφήνει πολύ μεγαλύτερα περιθώρια διακύμανσης στα επιμέρους γεγονότα και επιτρέπει πολύ περισσότερες λύσεις απότι η έξωκαλλιτεχνική λογική· θυμίζει αναμφίβολα τη λογική των ονείρων, στην όποια η αίσθηση της αναγκαίας συνέπειας συνδέεται με τό τυχαίο. Μὴ την άποχή της από εμπειρικούς σκοπούς ή λογική στην τέχνη γίνεται σκιώδης, σφιχτή και ταυτόχρονα χαλαρή. Όσο πιο πλάγια μιά τεχντροπία ως ανώτερη άρχη προκαλεί από μόνη της την εντύπωση της λογικότητας και απαλλάσσει τό μεμονωμένο έργο από την πραγματοποίηση της λογικότητας, τόσο πιο ελεύθερα μπορεί να κινείται ή τελευταία. Ένώ στα έργα που γενικά θεωρούνται κλασσικά ή λογικότητα έχει τά πιο μεγάλα περιθώρια ελευθερίας, τά ίδια ανέχονται όντως περισσότερες, συχνά μάλιστα πολυάριθμες δυνατότητες, όπως άλλωστε και μέσα σε έναν δεδομένο τύπο, λόγου χάρη στη μουσική του έναριθμου μπάσου ή στην *commedia deH'arte*, μπορούσε κανείς να αύτοσχεδιάζει πιο άνετα από όσο άργότερα στα πλήρις όργα-

νωμένα ατομικά έργα. Αυτά είναι στην επιφάνεια λιγότερο λογικά και δέν δίνουν αμέσως την εντύπωση ότι υπακούουν σε γενικά προδιαγεγραμμένα σχήματα και τύπους που μοιάζουν με υπερκείμενες έννοιες, αλλά στο εσωτερικό τους είναι πιο λογικά και τηρούν πιο αυστηρά τους κανόνες της λογικής συνέπειας. Καθώς όμως η λογικότητα των έργων γίνεται όλο και πιο δεσμευτική και οι απαιτήσεις της λαμβάνονται όλο και περισσότερο κατά γράμμα, φθάνοντας μέχρι την παρωδία στα ολοκληρωτικά καθορισμένα έργα που παράγονται άπαγωγικά από ένα ελάχιστο βασικό υλικό, άποκαλύπτεται το «σάν νά» της λογικότητας. Αυτό που σήμερα φαίνεται παράλογο είναι η αρνητική λειτουργία της απεριόριστης λογικότητας. Η τέχνη πληρώνει ένα τίμημα για το γεγονός ότι δέν υπάρχουν συμπεράσματα χωρίς έννοιες και κρίσεις.

Ως μη πραγματική, η λογική στην τέχνη δύσκολα αποχωρίζεται από την αιτιότητα, διότι στην τέχνη δέν υπάρχει η διαφορά μεταξύ των καθαρά λογικών μορφών και εκείνων που αναφέρονται στον κόσμο των αντικειμένων στην τέχνη επιβιώνει το αρχαϊκό άδιαχώριστο της λογικής και της αιτιότητας. Οι αρχές της άτομοποίησης*^{7v} του Schopenhauer, χώρος, χρόνος, αιτιότητα, επανεμφανίζονται στην τέχνη, το κατ' εξοχήν πεδίο ακρότατης άτομοποίησης, αλλά με διαθλασμένη μορφή, και μια τέτοια διάθλαση, επιβαλλόμενη από τον χαρακτήρα φαινομενικότητας, παρέχει στην τέχνη τη διάσταση της ελευθερίας. Αύτη η ελευθερία επιτρέπει στο πνεύμα να παρεμβαίνει και να ορίζει τη συνοχή και την άλληλουχία των γεγονότων. Μέ το άδιαχώριστο του πνεύματος και της τυφλής αναγκαιότητας η λογική της τέχνης θυμίζει πάλι τη νομοτέλεια της ακολουθίας των πραγματικών γεγονότων στην ιστορία. Ο Schönberg μπορούσε να μιλάει για τη μουσική ως ιστορία θεμάτων. Ο χώρος, ο χρόνος και η αιτιότητα δέν υπάρχουν με όμο και άδιαμεσολάβητο τρόπο στην τέχνη, ακριβώς όπως δέν έμεινε εντελώς αποχωρισμένη από αυτούς τους καθορισμούς, ως ιδεατή περιοχή, σύμφωνα με το πανιδεαλιστικό φιλοσόφημα. Ο χώρος, ο χρόνος και η αιτιότητα άκτινοβολούν από μακριά μέσα στην τέχνη και διαθλώνται μεταβαλλόμενα άμέσως σε κάτι άλλο. Αόγου χάρη η σημασία του χρόνου ως τέτοιου στη μουσική δέν μπορεί να άμφισβητηθεί, αλλά ο Ιδιος διαφέρει από τον εμπειρικό χρόνο τόσο πολύ, που σε προσεκτική άκρόαση τά χρονικά γεγονότα έξω από το μουσικό

συνεχές παραμένουν εξωτερικά καί ξένα προς αυτό, σχεδόν δέν τό θίγουν άν ένας μουσικός κάνει μιά διακοπή, γιά νά έπαναλάβει ένα χωρίο ή νά ξαναρχίσει, ό μουσικός χρόνος παραμένει γιά ένα διάστημα άδιάφορος γιά τή διακοπή, δέν θίγεται καθόλου, τρόπον τινά μένει στάσιμος καί αρχίζει νά τρέχει μόνον όταν ό εκτελεστής συνεχίσει τή μουσική πορεία. Ό εμπειρικός χρόνος διαταράσσει τόν μουσικό χρόνο τό πολύ λόγω τής έτερογένειάς του· οί δύο χρόνοι δέν ενώνονται σέ κοινό ρού. Οί διαμορφωτικές κατηγορίες τής τέχνης δέν είναι απλώς ποιοτικά διαφορετικές από τίς έξωκαλλιτεχνικές, αλλά παρά τήν τροποποίηση μεταφέρουν τήν ποιότητά τους μέσα στό ποιοτικά διαφορετικό μέσον έκφρασης. "Αν αυτές οί μορφές στήν έξωκαλλιτεχνική τους ύπαρξη είναι καθοριστικές γιά τήν υποταγή τής φύσης, στό πλαίσιο τής τέχνης υπόκεινται οί Ιδιες στήν κυριαρχία της καί χρησιμοποιούνται ελεύθερα. Μέ τήν κυριαρχία πάνω στά μέσα κυριαρχίας ή τέχνη αναθεωρεί βαθύτατα τήν υποταγή τής φύσης. Ή κατοχή καί ό έλεγχος αυτών τών μορφών καί τής σχέσης τους μέ τά υλικά κάνει ολοφάνερη πάνω στά ίδια τήν αύθαιρεσία στή χρήση τους, πού στήν πραγματικότητα εμφανίζεται ως άναπόφευκτη. Όταν μιά μουσική σύνθεση συμπίπτει τόν χρόνο ή μιά εικόνα συμπτύσσει διάφορους χώρους, συγκεκριμενοποιείται μιά διαφορετική δυνατότητα: τά πράγματα θά μπορούσαν νά είναι καί αλλιώς. Δέν καταργούνται άσφαλώς, δέν άποσιωπάται ή δύναμή τους, αλλά άφαιρείται ό δεσμευτικός τους χαρακτήρας. "Ετσι λοιπόν ή τέχνη, κατά παράδοξο τρόπο, ειδικά όσον αφορά τίς τυπικές-μορφολογικές συνιστώσες της, πού τήν άπαλλάσσουν από τόν εμπειρικό κόσμο, δέν είναι τόσο φαινομενική, τόσο τυφλωμένη από τίς υποκειμενικά υπαγορευόμενες νομοτέλειες όσο ή εμπειρική γνώση. Τό γεγονός όοι τά έργα τέχνης μπορούν νά αναστέλλουν τήν Ιδια τους τή λογικότητα καί τελικά νά κάνουν αυτή τήν αναστολή ιδέα τους -κάτι πού φέρνει τήν τέχνη κοντά στή διαλεκτική σκέψη- δείχνει όοι ή λογική τών έργων τέχνης είναι μέν προϊόν τής συλλογιστικής λογικής, αλλά δέν ταυτίζεται μέ αυτή· σέ αυτή τήν αναστολή στοχεύει τό στοιχείο τού κλονισμού καί τής διάλυσης τής τάξης πού παρατηρείται σέ όλη τή μοντέρνα τέχνη. "Εργα τέχνης πού τείνουν προς τήν ολοκληρωμένη κατασκευή άποκηρύσσουν τή λογικότητα μέ τό έτερογενές προς αυτή καί άνεξίτηλο ίχνος μίμησης· τό απαιτεί ή κατασκευή. Ό

αυτόνομος μορφολογικός νόμος των έργιων επιβάλλει ακόμη και την ένσταση κατά τής λογικότητας, ή οποία βέβαια χαρακτηρίζει τη μορφή ως αρχή. "Αν ή τέχνη δέν είχε καμμιά σχέση μέ τη λογικότητα καί τήν αιτιότητα, δέν θά μπορούσε νά συνδεθεί μέ τό "Άλλο της καί θά λειτουργούσε a priori στό κενό· άν έπαιρνε τη λογικότητα κατά γράμμα, θά υπέκυπτε στη μαγεία της- μόνο μέ τόν διπλό της χαρακτήρα, πού προκαλεί μιá διαρκή σύγκρουση, ξεφεύγει λίγο από αυτόν τόν μαγικό κύκλο. Συμπεράσματα χωρίς έννοιες καί κρίσεις είναι εξαρχής χωρίς αποδεικτική Ισχύ καί οπωσδήποτε θυμίζουν μιá επικοινωνία μεταξύ των άντικειμένων, ή οποία μάλλον συγκαλύπτεται από τίς έννοιες καί τίς κρίσεις, ενώ ή αισθητική συνέπεια τή διαφυλάσσει ως συγγένεια μεταξύ των μή ταυτιζόμενων στοιχείων. Ή ταυτότητα των αισθητικών συνιστωσών μέ τίς γνωστικές είναι ή ενότητα του πνεύματος ως Λόγου, όπως τό έξέφρασε ή διδασκαλία περί αισθητικής σκοπιμότητας. "Αν υπάρχει ένας πυρήνας αλήθειας στη θέση του Schopenhauer ότι ή τέχνη είναι ό κόσμος σέ έπανεκδοση, αυτός ό κόσμος, πού έχει συντεθεί μέ στοιχεία του πρώτου κόσμου, έχει υποστεί εντούτοις μιá μετάθεση, όπως παρουσιάζεται στίς εβραϊκές περιγραφές ή μεσσιανική κατάσταση πραγμάτων, πού είναι καθ' όλα όμοια μέ τή συνήθη εκτός από μερικές μικρές αλλαγές. Όμως αυτός ό κόσμος σέ έπανεκδοση έχει μιá άρνητική τάση κατά του πρώτου κόσμου, άντιπροσωπεύει μάλλον τήν καταστροφή τής γνώριμης άπατηλής εικόνας πού μάς προσφέρουν οί αισθήσεις καί τή συγκέντρωση των διάσπαρτων χαρακτηριστικών τής ύπαρξης σέ ένα όλον μέ νόημα. Στην τέχνη, ακόμη καί στην πίο μετουσιωμένη, δέν υπάρχει τίποτε πού θά μπορούσε νά μήν προέρχεται από τόν κόσμο· καί τίποτε από αυτόν δέν μένει άμεταμόρφωτο. Όλες οί αισθητικές κατηγορίες πρέπει νά καθορίζονται τόσο στή σχέση τους μέ τόν κόσμο όσο καί στην άποκήρυξή του. Ή τέχνη συνιστά γνώση καί στίς δύο πτυχές- όχι μόνο μέ τήν επιστροφή του κοσμικού στοιχείου καί των κατηγοριών του, τόν δεσμό μέ αυτό πού κατά τά άλλα άποκαλείται άντικείμενο τής γνώσης, αλλά Ισως ακόμη περισσότερο μέ τήν τάση της νά άσκει κριτική στόν όρθό λόγο πού υποτάσσει τή φύση, καθώς, μέ τήν τροποποίηση πού επιφέρει στους σταθερούς του καθορισμούς, τους θέτει σέ κίνηση. "Αν ή τέχνη επιζητεί νά άπονείμει δικαιοσύνη σέ ο,τι καταπιέζεται, δέν τό πράττει ως άφηρημένη άρνηση του ορθού

λόγου ούτε μέ τή διαβόητη άμεση θέαση της ουσίας των πραγμάτων,^{57ζ} αλλά άνακαλώντας τή βιαίότητα τής όρθολογικότητας μέ τη χειραφέτηση τής δεύτερης από αυτό πού ή ίδια θεωρεί ως μη παραιτήσιμο υλικό της στόν εμπειρικό κόσμο. Ή τέχνη δέν είναι σύνθεση, όπως διατείνεται ένα συμβατικό στερεότυπο, αλλά συντρίβει τίς συνθέσεις μέ την ίδια δύναμη πού τίς πραγματοποιήσε. Ό,τι είναι υπερβατικό στην τέχνη τείνει πρός την ίδια κατεύθυνση όπως ό δεύτερος στοχασμός τού πνεύματος πού υποτάσσει τη φύση.

Ή ιδέα ότι ή συμπεριφορά των έργων τέχνης αντανakλά τή δύναμη καί την κυριαρχία τής εμπειρικής πραγματικότητας είναι κάτι περισσότερο από άπλή αναλογία. Ή ολοκλήρωση των έργων τέχνης ως ένότητα των πολλαπλών στοιχείων τους είναι μία άμεση μεταφορά τής συμπεριφοράς μέ τήν οποία τό πνεύμα υποτάσσει τή φύση σέ κάτι πού έχει απομακρυνθεί από τήν άντικειμενική πραγματικότητα, στήν τέχνη- Ισως επειδή ή άρχή τής αυτόσυντήρησης παραπέμπει πέρα από τή δυνατότητα πραγματοποίησής της στόν έξωκαλλιτεχνικό κόσμο, όπου άναιρείται από τόν θάνατο καί δέν μπορεί νά συμβιβασθεί μέ αυτή τή μοίρα της. Ή αυτόνομη τέχνη είναι ένα είδος σκηνοθετημένης άθανασίας, ουτοπία καί ταυτόχρονα νβρις άν μία ματιά από ένα άλλο άστέρι έπεφτε πάνω στην τέχνη, θά τής φαινόταν όλη ή τέχνη αιγυπτιακή. Ή σκοπιμότητα των έργων τέχνης, πού τούς επιτρέπει νά παραμένουν σταθερά, είναι άπλως ή σκιά τής σκοπιμότητας πού διέπει τόν εξωτερικό κόσμο. Τής μοιάζουν μόνο τυπικά καί αυτό είναι τό μόνο πού τά προστατεύει από τήν άποσύνθεση - αυτό φαντάζονται τουλάχιστον τά Ιδια. Ή παράδοση διατύπωση τού Kant, ότι ώραϊο πρέπει νά άποκαλεΐται εκείνο πού είναι σκόπιμο χωρίς σκοπό, εκφράζει στή γλώσσα τής ύποκειμενικής-ύπερβατικής φιλοσοφίας, αυτή την κατάσταση πραγμάτων μέ εκείνη τήν πιστή στάση πού συνεχώς άπομακρύνει τά καντιανά θεωρήματα από τό μεθοδολογικό πλαίσιο στό όποιο εμφανίζονται. Τά έργα τέχνης ήταν σκόπιμα ως μία δυναμική ολότητα στην οποία όλα τά έπιμέρους στοιχεία είναι εκεί για νά υπηρετούν τόν σκοπό τους, τό ολον, όπως καί τό ολον υπάρχει για νά πραγματοποιεί τόν σκοπό του, την εκπλήρωση ή τήν άρνητική τήρηση όσιον υπόσχονται τά στοιχεία. Άπό τήν άλλη μεριά τά έργα τέχνης ήταν άσκοπα, καθώς δέν εντάσσονταν στη σχέση σκοπών-μέσων πού διέπει τόν εμπειρικό κόσμο. Μακριά

από αυτή τη σχέση, ή σκοπιμότητα των έργων τέχνης έχει κάτι χιμαϊρικό. Η σχέση μεταξύ της αισθητικής και της πραγματικής σκοπιμότητας ήταν Ιστορική: η εσωτερική σκοπιμότητα των έργων τέχνης προερχόταν από τον εξωτερικό κόσμο. Συχνά οι συλλογικά εμπεδωμένες αισθητικές μορφές υπηρετούσαν άλλοτε έναν σκοπό και τώρα έχουν γίνει άσκοπες, προπάντων τα διακοσμητικά στοιχεία, που δεν είναι τυχαίο ότι ανάγονταν στα μαθηματικά και την αστρονομία. Αύτη η εξέλιξη ήταν προδιαγεγραμμένη από τη μαγική προέλευση των έργων τέχνης: αποτελούσαν μέρος μιας πρακτικής που ήθελε να ασκήσει επίδραση στη φύση, ενώ αργότερα, όταν άρχισε να κερδίζει έδαφος η όρθολογικότητα, αποκόπηκαν από αυτή την πρακτική και έγκατέλειψαν την άπατηλή προσδοκία για μία πραγματική επίδραση. Η ιδιαιτερότητα των έργων τέχνης, ή μορφή τους, ως κατασταλαγμένο και τροποποιημένο περιεχόμενο, δεν μπορεί να κριθεί την προέλευσή της. Η αισθητικούς επιτυχία εξαρτάται κυρίως από την ικανότητα του μορφώματος να δώσει ζωή στο περιεχόμενο που έχει κατασταλάξει στη μορφή. Σέ γενικές γραμμές μάλιστα ή ερμηνευτική των έργων τέχνης ταυτίζεται με τη μετάφραση των μορφολογικών χαρακτηριστικών σέ περιεχόμενα. Αυτά όμως δεν έρχονται να προστεθούν με άμεσο τρόπο στα έργα τέχνης, δεν λαμβάνονται άπλως από την πραγματικότητα. Τό περιεχόμενο συγκροτείται με μία αντίστροφη κίνηση. Έρχεται να εντυπωθεί στα μορφώματα που απομακρύνονται από αυτό. Η καλλιτεχνική πρόοδος, εφόσον μπορεί κανείς να μιλήσει βάσιμα για μία τέτοια, είναι ή ενσάρκωση αυτής της κίνησης, ή οποία συμμετέχει στο περιεχόμενο μέσω της καθορισμένης άρνησής του. Όσον πιο ζωηρή είναι αυτή ή κίνηση, τόσο πιο πολύ τά έργα τέχνης οργανώνονται σύμφωνα με την εσωτερική σκοπιμότητά τους και έτσι ακριβώς τείνουν να προσαρμοσθούν προς αυτό που αρνούνται. Η καντιανή αντίληψη για την τελεολογία της τέχνης καθώς και των οργανισμών είχε τις ρίζες της στην ενότητα του Αόγου, σέ τελική ανάλυση του θεϊκού Λόγου που κυριαρχεί στα πράγματα καθ' έαυτά.^{57ο} Δεν μπόρεσε να σταθεί. Και όμως ό τελεολογικός ορισμός της τέχνης διατηρεί την αλήθεια του πέρα από την τετριμμένη αντίληψη, που στο μεταξύ έχει αναιρεθεί από την καλλιτεχνική εξέλιξη, ότι δήθεν ή φαντασία και ή συνείδηση του καλλιτέχνη εξασφαλίζουν οργανική ενότητα στα μορφώμα-

τα. Η σκοπιμότητά τους, πού έχει εγκαταλείπει τούς πρακτικούς σκοπούς, είναι τό γλωσσοειδές στοιχείο τους· ή απουσία σκοπών είναι ή μή έννοιολογική τους ούσία, ή διαφορά τους από τή δηλωτική-σημασιοδοτική γλώσσα. Τά έργα τέχνης έρχονται πίο κοντά στην ιδέα μιας γλώσσας τών πραγμάτων μόνο μέσω τής δικής τους, μέσω τής οργάνωσης τών άνόμοιων στοιχείων τους- όσο πίο πολύ άρθρώνεται συντακτικά, τόσο πίο ομιλητική γίνεται μαζί μέ όλα τά στοιχεία της. Η άντικειμενική ισχύς τής έννοιας τής αισθητικής τελεολογίας βρίσκεται στη γλώσσα τής τέχνης. Η παραδοσιακή αισθητική δέν μπορεί νά τή συλλάβει, διότι στη σχέση μεταξύ τού όλου καί τών μερών παίρνει εκ τών προτέρων τό μέρος τού όλου, άκολουθώντας έτσι μιά γενική προκατάληψη. Η διαλεκτική όμως δέν είναι μιά οδηγία γιά τή μεταχείριση-πραγμάτευση τής τέχνης, αλλά ενυπάρχει σέ αυτή. Η στοχαζόμενη κριτική ικανότητα, ή οποία δέν μπορεί νά ξεκινάει από μιά ύπερκείμενη έννοια, από τό γενικό, καί κατά συνέπεια ούτε από ολόκληρο τό έργο τέχνης, τό όποιο ποτέ δέν είναι «δεδομένο», καί είναι άναγκασμένη νά άκολουθεί τά έπιμέρους στοιχεία ξεπερνώντας τα δυνάμει τής Ιδίας τους τής ένδειας, άναπαράγει μέσα της, υποκειμενικά, τή φορά τής κίνησης τών έργων τέχνης. Χάρη στή διαλεκτική τους τά έργα τέχνης αφήνουν πίσω τους τόν μύθο, τό πλαίσιο τής φύσης πού κυριαρχεί τυφλά καί άφηρημένα.

Χωρίς άμφιβολία ή ενσάρκωση όλων τών στοιχείων λογικότητας ή, ευρύτερα, ή εσωτερική συνοχή τών έργων τέχνης είναι αυτό πού μπορούμε νά άποκαλούμε μορφή τους. Είναι εκπληκτικό πόσο λίγο ή αισθητική στοχάσθηκε άνω σέ αυτή τήν κατηγορία, πόσο άπροβλημάτιστα θεώρησε ως κάτι δεδομένο αυτό τό διακριτικό γνώρισμα τής τέχνης. Η δυσκολία πού συναντά κανείς προκειμένου νά βεβαιωθεί γιά τήν ούσία της οφείλεται μεταξύ άλλων στή διαπλοκή τής αισθητικής μορφής μέ τό περιεχόμενο. Η μορφή δέν μπορεί νά συλληφθεί κατ' άντιδιαστολή πρός τό περιεχόμενο, αλλά διαμέσου τού Ιδιου, άλλιώς πέφτει θύμα εκείνης τής άφηρημένης άντίληψης μέσω τής οποίας ή αισθητική συνήθως συμμαχεί μέ τήν άντιδραστική τέχνη. Πέρα από αυτά ή έννοια τής μορφής άποτελει γενικά, άκόμη καί στόν Valéry, τό τυφλό σημείο τής αισθητικής, επειδή όλη ή τέχνη είναι τόσο στενά σ'ένδεσμενη με τη μορφή, πού είναι άδύνατον νά απομονωθεί ως ιδιαίτερο στοιχείο.

Όπως δέν μπορεί ή τέχνη νά όρίσθελ μόνο βάσει οποιοσδήποτε άλλου στοιχείου, έτσι δεν ταυτίζεται απλώς ούτε με τή μορφή. Κάθε στοιχείο της μπορεί νά άρνηθελ τόν έαυτό του στήν τέχνη, άκόμη και ή αισθητική ενότητα, ή ιδέα τής μορφής, πού είναι απαραίτητη προϋπόθεση για τήν ύπαρξη τού έργου τέχνης ως όλου και γενικά για τήν αυτονομία του. Σέ πολύ ανεπτυγμένα έργα μοντέρνας τέχνης ή μορφή τείνει νά διαλύσει τήν ενότητά της, άλλοτε για χάρη τής έκφρασης και άλλοτε ως κριτική στόν καταφατικό χαρακτήρα τής τέχνης. Τέτοιες άνοιχτές μορφές ύπήρχαν και παλαιότερα, πριν από τήν πανταχοϋ παρούσα κρίση. Μερικές φορές στόν Mozart ή ενότητα δοκιμαζόταν μέ ένα είδος παιγνιώδους χαλάρωσης. Μέ αλυσιδωτή παράθεση σχετικά άσύνδετων ή αντιθετικών στοιχείων ό συνθέτης πού φημίζεται προπάντων για τήν ασφάλειά του στό ζήτημα τής μορφής έκτελει επδέξεις άκροβασίες μέ τήν ίδια τήν έννοια τής μορφής. Έχει τόση εμπιστοσύνη στή δύναμή της, πού είναι σάν νά αφήνει τά ηνία και, βέβαιος για τήν κατασκευή, αφήνει ελεύθερες τίς φυγόκεντρες δυνάμεις μέσα στό έργο. Για τόν κληρονόμο μιας παλαιότερης παράδοσης ή ιδέα τής ενότητας ως μορφή είναι άκόμη τόσο άκλόνητη, πού άνέχεται άκραίως επιβαρύνσεις, ενώ ό Beethoven, πού έβλεπε ότι ή ενότητα έπαψε νά είναι ουσιώδης μετά τίς νομιναλιστικές επιθέσεις πού δέχθηκε, έπρεπε νά κρατάει πολύ π ιό σφιχτά τά λουριά τής ενότητας: ή ενότητα προδιαμορφώνει τά πολλά και διάφορα *a priori* για νά τά δαμάσει άκόμη πιό θριαμβευτικά. Σήμερα οί καλλιτέχνες θέλουν νά τήν καταργήσουν, αλλά τό άποτέλεσμα είναι ότι τά έργα πού πιστεύει κανείς πώς είναι άνοιχτά, μή άποπερατωμένα, άποκτοϋν πάλι ένα είδος ενότητας λόγω τού συστηματικού χαρακτήρα αυτών των επιδιώξεων. Στή θεωρία ή μορφή συνήθως ταυτίζεται μέ τή συμμετρία, τήν επανάληψη. "Αν ήθελε κανείς νά ορίσει τήν έννοιά της βάσει των σταθερών χαρακτηριστικών της, χωρίς άμφιβολία θά κατέφευγε στήν ομοιότητα και τήν επανάληψη από τή μία μεριά και στήν άνομοιότητα, τήν αντίθεση και τήν άνάπτυξη από τήν άλλη. Αλλά μέ τήν καθιέρωση τέτοιων κατηγοριών τό κέρδος δέν θά ήταν μεγάλο. Λόγου χάρη μουσικές αναλύσεις δείχνουν ότι άκόμη και στά πιό άσύνδετα και εντελώς εχθρικά πρós τήν επανάληψη μορφώματα υπάρχουν ομοιότητες, ότι άρκετά μέρη συγγενεύουν μέ άλλα ως πρós όρισμένα γνωρίσματα και ότι ή έπιδιωκόμενη μή

ταυτότητα πραγματοποιείται μόνο μέσω της σχέσης προς τέτοια ταυτόσημα στοιχεία* χωρίς καμμία ομοιότητα τό ίδιο τό χάος θά ήταν πάντοτε τό ίδιο. Αλλά ή διαφορά μεταξύ της έκδηλης επανάληψης πού επιβάλλεται από έξω χωρίς νά προκύπτει από διαμεσολαβήσεις επίμερους στοιχείων άφενός καί τού άναπόφευκτου καθορισμού της άνομοιότητας από ένα υπόλειμμα ομοιότητας άφετέρου είναι πολύ σημαντικότερη από τό αμετάβλητο όποιουδήποτε στοιχείου. Όποιος τό άγνοεί, από συμπάθεια προς τό άμετάβλητο, καλλιεργεί μιά έννοια της μορφής ή οποία δέν άπέχει πολύ από εκείνη τή θηριώδη κενή φρασεολογία πού στά γερμανικά δέν διστάζει νά χρησιμοποιεί εκφράσεις όπως «formvollendet» [μορφολογικά τέλειο]. Επειδή ή αισθητική άνέκαθεν προϋποθέτει τήν έννοια της μορφής, ή όποια όμως δέν θέλει νά παραδεχθεί ότι κάτι μπορεί νά βρίσκεται από αισθητική άποψη έξω από τόν εαυτό της. Μιά αισθητική της μορφής είναι δυνατή μόνον αν σπάσει κανείς τόν κλοιό της αισθητικής ως ολότητας όσων βρίσκονται υπό τή μαγική επήρεια της μορφής. Από αυτό όμως έξαρτάται γενικά καί ή δυνατότητα ύπαρξης της τέχνης. Η έννοια της μορφής σημαδεύει τήν πλήρη αντίθεση ανάμεσα στην τέχνη καί τήν εμπειρική ζωή, όπου τό δικαίωμα ύπαρξης της τέχνης έχει γίνει άβέβαιο. Η τέχνη έχει τόσες πιθανότητες όσες καί ή μορφή, όχι περισσότερες. Τό μερίδιο της μορφής στην κρίση της τέχνης φαίνεται σέ παρατηρήσεις όπως εκείνη τού Lukács, ότι στή μοντέρνα τέχνη ύπερτιμάται κατά πολύ ή σημασία της μορφής.⁵⁸ Σέ αυτό τό απειρόκαλο πολιτικό μανιφέστο βρίσκει τήν έκφρασή της μιά μή συνειδητή δυσφορία τού πολιτιστικά συντηρητικού Lukács στή σφαίρα της τέχνης καθώς καί μιά άντίληψη περί μορφής πού δέν άνταποκρίνεται στην τέχνη. Μόνον όποιος δέν κατανοεί ότι ή μορφή είναι κάτι ουσιώδες καί διαμεσολαβημένο από τό περιεχόμενο μπορεί νά σκεφθεί ότι ή μορφή ύπερτιμάται. Μορφή είναι ή όσοδήποτε έστω άνταγωνιστική καί σπασμένη συνοχή των τεχνουργημάτων, πού ξεχωρίζει κάθε επιτυχές έργο από τά άπλώς ύπαρκτά πράγματα. Η άστόχαστη έννοια της μορφής πού συνοδεύει όλες τίς φωνασκίες περί φορμαλισμού άντιπαραθέτει τή μορφή στό ποίημα, σέ μιά μουσική σύνθεση σέ έναν πίνακα ζωγραφικής σάν νά έπρόκειτο γιά έναν τρόπο οργάνωσης άποχωρίσιμο από αυτά. Έτσι μοιάζει σάν κάτι επιβεβλημένο από έξω, κάτι ύποκειμενικά άύθαιρετο, ενώ ή μορφή είναι

ουσιώδης μόνον όταν όέν ασκεί βία στό όιαμορφωνόμενο, αλλά άναδύεται μέσα από αυτό. Τό όιαμορφωνόμενο όμως, τό περιεχόμενο, όέν είναι αντικείμενα εξωτερικά πρός τή μορφή, αλλά οί μιμητικές παρορμήσεις πού προσελκύονται από τόν κόσμο των εικόνων, ό όποιος είναι ή μορφή. Οί άμέτρητες καί βλαβερές χρήσεις τής έννοιας τής μορφής μέ διάφορες σημασίες προέρχονται από τήν πανταχοϋ παρουσία τής λέξης, πού παρασύρει τούς χρήστες νά αποκαλούν μορφή καθετί έντεχνο στήν τέχνη. Αυτή ή έννοια όέν είναι πάντως διόλου γόνιμη ως τετριμμένη άοριστολογία πού απλώς όηλώνει ότι κάθε «ύλη» στό έργο τέχνης, είτε αντικείμενα πού εμπεριέχουν μιά πρόθεση είτε ύλικά όπως ό ήχος ή τό χρώμα, όέν ύπάρχουν απλώς, αλλά είναι όιαμεσολαβημένα από τή μορφή. Άχρηστο είναι επίσης νά ορίζεται ή μορφή ως αυτό πού προσδίδεται από τό υποκείμενο, ή υποκειμενική σφραγίδα. Αυτό πού δικαιολογημένα μπορεί νά αποκαλείται μορφή στά έργα τέχνης εκπληρώνει τίς άπαιτήσεις του άντικειμένου τής υποκειμενικής δραστηριότητας καί από τήν άλλη μεριά είναι προϊόν υποκειμενικής δραστηριότητας. Από αισθητική άποψη ή μορφή είναι ουσιαστικά ένα άντικειμενικό χαρακτηριστικό. Η θέση της είναι άκριβώς εκεί όπου τό μόρφωμα παύει νά είναι υποκειμενικό προϊόν. Δέν πρέπει επίσης νά άναζητείται στή διάταξη δεδομένων στοιχείων, σύμφωνα μέ τήν έπικρατούσα άλλοτε άντίληψη γιά τή σύνθεση μιας εικόνας προτού τήν άκυρώσει ό ίμπρεσσιονισμός· τό γεγονός ότι παρατάτα πολλά έργα, ζνάμεσά τους καί άρκετά άναγνωρισμένα ως κλασσικά, άν τά εξετάσει κανείς επίμονα, αποδέκνυνται ως προϊόντα μιας τέτοιας διάταξης, είναι μιά θανάσιμη άδυναμία τής παραδοσιακής τέχνης. Εντελώς άστήρικτη είναι ή άναγωγή τής έννοιας τής μορφής σέ μαθηματικές σχέσεις, όπως φανταζόταν μιά περίοδο ή παλαιότερη αισθητική, λόγου χάρη ό Zeising.⁵⁹ Τέτοιες άναλογίες παίζουν έναν ρόλο στίς μεθόδους, είτε ως ρητά διακηρυγμένες άρχές, όπως στήν Αναγέννηση, είτε ως λανθάνουσες καί σέ συνδυασμό μέ μυστικιστικές άντιλήψεις, όπως Ισως μερικές φορές στόν Bach. Δέν συνιστούν όμως αισθητική μορφή, αλλά φορέα της, μέσα προδιαμόρφωσης του ύλικού, τό όποιο γιά τό μόλις τότε άπελευθερωνόμενο καί στηριζόμενο στόν εαυτό του ύποκείμενο ήταν χαώδες καί χωρίς διακεκριμένες Ιδιότητες. Γιά νά δούμε όμως πόσο οί μαθηματικοί χειρισμοί καί τά συναφή διαφέρουν από τήν

αισθητική μορφή αρκεί νά ακούσουμε πρόσφατα έργα δωδεκάφθογγης τεχνικής, όπου τό υλικό πραγματικά προδιαμορφώνεται μέσω αριθμητικών σχέσεων-σειρών, στις οποίες ένας ήχος δέν επιτρέπεται νά έμφανισθεῖ πριν από τήν εμφάνιση ενός άλλου καί οί όποιες άναδιατάσσονται. Δέν άργησε νά φανεί ότι αυτή ή προδιαμόρφωση δέν είχε τή μορφοποιητική επίδραση τήν όποια υποσχόταν τό πρόγραμμα πού είχε καταρτίσει ό Erwin Stein μέ τόν όχι τυχαίο τίτλο «νέες μορφολογικές αρχές». ⁶⁰ Ό ίδιος ό Schönberg διέκρινε σχεδόν μηχανικά τή δωδεκάφθογγη διάταξη από τή σύνθεση, αλλά αύτή ή διάκριση δέν τού επέτρεπε νά χαρεί τήν Ιδιοφυή τεχνική. Ή επόμενη γενιά συνθετών, πού ήταν συνεπέστερη καί κατάργησε τή διαφορά μεταξύ τής σειραϊκής τεχνικής καί τής κύριας σύνθεσης, δέν πληρώνει τήν έπιτευχθεῖσα ενοποίηση μόνο μέ μία μουσική αύτοαποξένωση, αλλά καί μέ τήν έλλειψη άρθρωσης, ενός στοιχείου χωρίς τό όποιο ή μορφή είναι σχεδόν άδιανόητη. Είναι σάν τό εγγενές πλαίσιο τού έργου, πού χωρίς παρέμβαση έγκαταλείπεται στόν εαυτό του -ή προσπάθεια νά διακρίνει κανείς τήν ολική μορφή μέσα από τό ετερογενές πρός αύτή-, νά έπαναστρέφεται σέ μία κατάσταση ωμή καί άτονη. Σχεδόν όλα τά πλήρως οργανωμένα μορφώματα τής σειραϊκής φάσης έγκατέλειψαν πραγματικά τά μέσα διαφοροποίησης, στήν οποία όφειλαν τήν ύπαρξή τους. Ή μαθηματικοποίηση ως μέθοδος εγγενούς άντικειμενοποίησης τής μορφής είναι χιμαιρική. Ή άνεπάρκειά της οφείλεται ίσως στό γεγονός ότι εφαρμόζεται όταν πλέον οί παραδοσιακές μορφές χάνουν τόν αύτονόητο χαρακτήρα τους καί ό καλλιτέχνης δέν έχει στή διάθεσή του κανέναν άντικειμενικό γνώμονα. Τότε καταφεύγει στά μαθηματικά, τά όποια συνδυάζουν τή στάθμη ανάπτυξης τού υποκειμενικού Λόγου, στήν οποία ό ίδιος βρίσκεται, μέ τή φαινομενική αντικειμενικότητα βάσει κατηγοριών όπως ή γενικότητα καί ή αναγκαιότητα. Ή αντικειμενικότητα είναι φαινομενική επειδή ή οργάνωση, ή σχέση μεταξύ τών στοιχείων, πού συνιστά τή μορφή, δέν προκύπτει μέσα από τήν ιδιαίτερη σύσταση τού έργου καί άποδεικνύεται ακατάλληλη γιά τίς λεπτομέρειες. Γιαυτό ή μαθηματικοποίηση εύνοεί άκριβώς τίς παραδοσιακές μορφές, τίς όποιες ταυτόχρονα καταγγέλλει ως άνορθολογικές. Αντί νά ενσαρκώνει τή φέρουσα νομοτέλεια τού είναι, σύμφωνα μέ τήν αυτοαντίληψη της, ή μαθηματικοποίηση τής τέχνης προσπαθεί απεγνωσμένα νά έγγυη-

θεΐ τη δυνατότητα ύπαρξης τής τέχνης σέ μία ιστορική περίοδο στην όποια ή αντικειμενικότητα τής έννοιας τής μορφής είναι άπαραίτητη καί ταυτόχρονα κάθε άλλο παρά προωθείται από τη στάθμη συνείδησης των ανθρώπων.

Συχνά ή έννοια τής μορφής άποδεικνύεται άνεπαρκής καθόσον, όπως συνήθως συμβαίνει, μεταθέτει τη μορφή σέ μία διάσταση χωρίς νά λαμβάνει υπόψη τήν άλλη: στό πεδίο τής μουσικής ή μετάθεση γίνεται πρós τή χρονική ακολουθία, λés καί τό ταυτόχρονο καί ή πολυφωνία συμβάλλουν λιγότερο στή μορφή, ενώ στή ζωγραφική ή μορφή αποδίδεται στίς αναλογίες χώρου καί επιφάνειας, σέ βάρος τής μορφοποιητικής λειτουργίας του χρώματος. Έναντι όλων αυτών ή αισθητική μορφή είναι ή αντικειμενική οργάνωση κάθε φαινομένου μέσα σέ ένα έργο τέχνης ώστε νά άποκτήσει συνοχή καί ευγλωττία. Μορφή είναι ή μη καταπιεστική σύνθεση των διάσπαρτων στοιχείων, ή οποία όμως τά διαφυλάσσει όπως είναι, μέ τίς αποκλίσεις τους καί τίς αντιφάσεις τους, καί γιαυτό αποτελεΐ μία ανάπτυξη τής αλήθειας. "Οντας μία ενότητα πού έχει τεθεί, άναστέλλει τόν έαυτό της πάντοτε, επειδή έχει τεθεί· ούσιώδες για τήν ίδια είναι νά διακόπτεται από τό "Άλλο της· ούσιώδες για τή συνοχή της είναι νά διασπάται ή συνέχειά της. Στην σχέση της πρós τό "Άλλο της, πού τό κάνει νά ξενίζει λιγότερο καί εντούτοις τό διατηρεί, άντιπροσωπεύει τόν αντιβαρβαρικό χαρακτήρα τής τέχνης, ή οποία μέσω τής μορφής συμμετέχει στόν πολιτισμό, πού μέ τήν ύπαρξή της τόν επικρίνει. Νόμος τής μεταμόρφωσης-έξαϋλωσης τού είναι ή ίδια, απέναντι στό είναι άντιπροσωπεύει τήν ελευθερία. Η τέχνη έκκοσμικεύει τό θεολογικό μοντέλο τής κατ' εικόνα καί ομοίωση διαμόρφωσης· όχι τή Δημιουργία, αλλά τήν αντικειμενοποιημένη συμπεριφορά των ανθρώπων πού μιμείται τή Δημιουργία· δέν είναι άσφαλώς μία δημιουργία εκ τού μηδενός, αλλά από δημιουργηθέντα στοιχεία. Σχεδόν επιβάλλεται από μόνη της ή μεταφορική έκφραση ότι ή μορφή στά έργα τέχνης είναι όλα εκείνα πού φέρουν τά ίχνη τού ανθρώπινου χεριού, όσα τό χέρι χάδεψε περνώντας πάνω τους. Είναι ή σφραγίδα τής κοινωνικής εργασίας, ριζικά διαφορετική από τή διαδικασία τής εμπειρικής διαμόρφωσης. Αυτό πού οί καλλιτέχνες φαντάζονται υπό τήν έννοια τής μορφής μπορεί νά διευκρινισθεΐ μάλλον βάσει τού αντίθετου της, τής απέχθειας πού τούς προκαλεΐ τό μή φιλτραρισμένο μέσα στό

έργο, τό χρωματικό σύμπλεγμα πού απλώς είναι εκεί χωρίς νά έχει άρθρωθεῖ μέσα του, χωρίς νά έχει πάρει ζωή, ή ή μουσική άκολουθία βάσει δεδομένων κανόνων, κάθε κοινός τόπος: καθετί προ-κριτικό. Ἡ μορφή τείνει νά συμπέσει μέ τήν κριτική. Είναι αὐτό πού δείχνει τήν κριτική διάσταση στή σύσταση τών ἰδίων τών έργων* καθετί πού μέσα σέ ένα έργο ἀντιστέκεται κατά τών χτυπητῶν ὑπολειμμάτων είναι στήν πραγματικότητα φορέας τῆς μορφῆς. Ἡ θεοδικία ὑπέρ τοῦ ἀδιαμόρφωτου στήν τέχνη, λόγου χάρη ὑπέρ τοῦ ερασιτεχνισμοῦ ενός ὀργανοπαίχτη ή θεατρίνου, ἀρνεῖται τήν τέχνη. Μέ τό κριτικό στοιχείο πού ἐμπεριέχει, ή μορφή ἐκμηδενίζει πρακτικές ἐφαρμογές καί έργα τοῦ παρελθόντος. Ἡ μορφή ἀναιρεῖ τήν ἀντίληψη ὅτι τό έργο τέχνης είναι κάτι ἄμεσο. "Αν ή μορφή είναι αὐτό πού κάνει τά έργα τέχνης νά είναι έργα τέχνης, τότε ἰσχύει! μέ τόν διαμεσολαβημένο τους χαρακτήρα, μέ τόν ἀντικειμενικό αὐτοστοχασμό τους. Ἡ μορφή είναι διαμεσολάβηση τόσο ὡς σχέση μεταξύ τών μερῶν ὅσο καί μεταξύ τών μερῶν καί τοῦ ὅλου, καθώς καί ὡς διαμόρφωση τών λεπτομερειῶν. Ἡ ἐγκωμιαζόμενη ἀπλοϊκότητα ή ἀγαθοσύνη τών έργων τέχνης ἀποκαλύπτεται, ἀπό αὐτή τήν ἀποψη, ὡς ἐχθρική πρὸς τήν τέχνη. Πάντως ὅ,τι στά έργα τέχνης φαίνεται παραστατικό καί ἀπλοϊκό, ή συγκρότησή τους πού παρουσιάζεται σάν κάτι ἄμεσο καί ἀτόφιο μέ ἐσωτερική συμφωνία μεταξύ τών μερῶν, οφείλει τήν ὑπαρξή του στὸν ἐσωτερικά διαμεσολαβημένο, τόν ἑμμεσο χαρακτήρα του. Αὐτή ή διαμεσολάβηση μετατρέπει τά στοιχεία τών έργων τέχνης σέ σημεῖα καί κάνει τά έργα συμβολοειδή. Ἡ μορφή συγκεντρώνει ὅλα τά γλωσσοειδή στοιχεία τών έργων, τά ὅποια μέ αὐτὸν τὸν τρόπο έρχονται σέ ἀντίθεση πρὸς τή μορφή λαμβάνοντας τὸν χαρακτήρα τῆς μιμητικῆς παρόρμησης. Ἡ μορφή προσπαθεῖ νά κάνει τά ἐπιμέρους νά μιλήσουν μέσω τοῦ ὅλου. Αὐτό ὅμως συνιστᾷ τή μελαγχολία τῆς μορφῆς, προπάντων σέ καλλιτέχνες στοὺς ὁποίους ή μορφή ὑπερσχύει. Πάντοτε περιορίζει τό διαμορφωνόμενο* ἄλλιῶς ή ἐννοία τῆς θά ἔχανε τήν εἰδοποιό διαφορά τῆς ἀπὸ τό διαμορφωνόμενο. Αὐτό ἐπιβεβαιώνεται ἀπὸ τήν καλλιτεχνική ἐργασία τῆς μορφοποίησης, ή ὅποια πάντοτε ἐπιλέγει, περικόπτει, ἐγκαταλείπει: δὲν ὑπάρχει μορφή χιυρίς ἀπόρριψη. Ἐδῶ ή ἐνοχη κυριαρχία προεκτείνεται μέσα στά έργα τέχνης, τά ὅποια θέλουν νά ἀπαλλαγούν ἀπο αὐτή* ή μορφή είναι ή ἀήθειά τους. Τά έργα τέχνης ἀδικοῦν τό δια-

μορφωνόμενο επειδή τό ακολουθούν. Ό βιταλισμός, πού από τόν Nietzsche καί μετέπειτα συνεχώς επαναλαμβάνει ότι μεταξύ μορφής καί ζωής υπάρχει μία αντίθεση, διαισθάνθηκε τουλάχιστον κάτι από αυτή τήν άδίκη. Η τέχνη συμμετέχει στην ένοχή τής ζωής, όχι μόνον επειδή, μέ τήν άπόσταση πού τηρεί, αφήνει άνενόχλητη αυτή τήν ένοχή, αλλά, ακόμη περισσότερο, επειδή έκτελεί τομές στη ζωή για νά τήν κάνει νά μιλήσει, άκρωτηριάζοντάς την. Ό μύθος του Προκρούστη άφηγεΐται κάτι από τή φιλοσοφική προΐστορία τής τέχνης. Αυτό όμως δέν συνεπάγεται μία καταδίκη τής τέχνης, όπως δέν καταδικάζεται καί καμμιά μερική ένοχή στό πλαίσιο τής ολικής. Όποιος έπιπλήττει τόν ύποτιθέμενο φορμαλισμό -τό γεγονός ότι ή τέχνη είναι τέχνη- συνηγορεί υπέρ τής άπανθρωπιάς για τήν οποία κατηγορεί τόν φορμαλισμό: στό όνομα κάθε κλίικας πού, για νά χαλιναγωγή καλύτερα τούς έξουσιαζόμενους, άπαιτεί τήν προσαρμογή τους σέ αυτή. Κάθε φορά πού καταγγέλλεται ή άπάνθρωπη τάση του πνεύματος, οί κατηγορίες στρέφονται κατά τής ανθρωπιάς- τούς ανθρώπους τούς σέβεται μόνό τό πνεύμα πού, αντί νά τούς έπιβεβαιώνει έτσι όπως τούς έχει πλάσει ή υφιστάμενη κατάσταση καί νά κάνει τό άνάλογο θέλημά τους, συγκεκριώνει τήν προσοχή του στό άντικείμενό του, τό όποιο, χωρίς νά τό γνωρίζουν οί άνθρωποι, είναι ή υπόθεση πού τούς αφορά. Η έκστρατεία κατά του φορμαλισμού άγνοεί ότι ή μορφή πού δέχεται τό περιεχόμενο είναι ή ίδια κατασταλαγμένο περιεχόμενο- αυτό, καί όχι ή έπαναστροφή σέ προκαλλιτεχνικά περιεχόμενα, εξασφαλίζει τά δικαιώματα προτεραιότητας του άντικείμενου στην τέχνη. Κατηγορίες τής αισθητικής μορφής όπως ή μερικότητα, ή ανάπτυξη καί ή λύση τής αντίφασης, ακόμη καί ή προκαταβολική συμφιλίωση μέσω τής ομοιόστασης, είναι διαφανείς ως προς τό περιεχόμενό τους, ακόμη καί όταν έχουν άποσπασθεί από τά έμπειρικά τους άντικείμενα. Η τέχνη λαμβάνει θέση απέναντι στην έμπειρική ζωή άκριβώς μέ τήν άπόσταση πού τηρεί από αυτή- στην τέχνη οί άντιφάσεις είναι άμεσες καί απλώς δείχνουν μία τάση διαχωρισμού- ή διαμεσολάβησή τους, πού κατά βάθος έμπεριέχεται ήδη στην έμπειρική ζωή, γίνεται συνειδητή μόνο μέ τήν απόσυρση τής τέχνης από αυτή, πού έτσι συνιστά μία γνωστική πράξη. Τά χαρακτηριστικά τής ριζοσπαστικής τέχνης μάλιστα, εξαιτίας των οποίων οστρακίζεται ως φορμαλιστική, προέρχονται χωρίς εξαίρεση

από τό γεγονός ότι ιό περιεχόμενό τους σφύζει ολοζώντανο σε αυτά, όέν έχει κουτσουρευτεί εξαρχής από τή συμβατική άρμονία. Ή χειραφετημένη έκφραση, από την οποία προήλθαν όλες ο'ι μορφές τής νεώτερης τέχνης, ήταν μιά διαμαρτυρία κατά τής ρομαντικής έκφρασης στηριζόμενη σε μιά λιτή καταγραφή πού εναντιωνόταν στις προηγούμενες μορφές. Αυτό έκανε τīs μοντέρνες μορφές ούσιώδεις- ο Καντίνσκυ τīs βάφτισε εγκεφαλικές πράξεις. Τό γενικό περιεχόμενο τής χειραφέτησης τής μορφής, από τή σκοπιά τής φιλοσοφίας τής ιστορίας, είναι ότι άρνείται νά μετριάσει, στήν εικόνα, τήν άλλοτρίωση, τήν όποια ενσωματώνει μόνο καθορίζοντάς την ως τέτοια. Τά ερμητικά έργα άσκούν περισσότερη κριτική στήν κατεστημένη τάξη πραγμάτων από εκείνα πού, στοχεύοντας σε μιά πίο εύληπτη κοινωνική κριτική, είναι πίο διαλλακτικά από μορφολογική άποψη καί έτσι άναγνωρίζουν σιωπηρά τήν έπικοινωνιακότητα τής πολιτιστικής βιομηχανίας πού άνθει παντού. Στή διαλεκτική μορφής καί περιεχομένου ή πλάστιγγα γέρνει, σε αντίθεση προς τόν Hegel, προς τή μεριά τής μορφής, μεταξύ άλλων καί επειδή τό περιεχόμενο, πού ή αισθητική του ήθελε νά τό σώσει, στό μεταξύ έχει καταντήσει αντίγραφο εκείνης τής έκπραγμάτισης ή όποία σύμφωνα μέ τή διδασκαλία τού Hegel είναι ό στόχος διαμαρτυρίας τής τέχνης, θετικιστικό δεδομένο. Όσο πίο βαθιά τό περιεχόμενο τής εμπειρίας μεταφέρεται σε κατηγορίες τής μορφής καί γίνεται αγνώριστο, τόσο λιγότερο τά μή μετουσιωμένα θεματικά ύλικά άναποκρίνονται στά κριτήρια τού νοηματικού περιεχομένου των έργων τέχνης. Καθετί πού εμφανίζεται στό έργο τέχνης είναι δυνητικά τόσο περιεχόμενο όσο καί μορφή, ενώ μορφή παραμένει εκείνο πού καθορίζει τά εμφανιζόμενα, καί περιεχόμενο εκείνο πού καθορίζεται. Κάθε φορά πού ή αισθητική συγκέντρωνε τīs δυνάμεις της γιά νά συλλάβει μιά πίο έμφαντική έννοια τής μορφής, κάτι θεμιτό σε σύγκριση μέ τήν προκαλλιτεχνική αντίληψη περί τέχνης, άναζητούσε τό κατ' εξοχήν αισθητικό χαρακτηριστικό τής τέχνης μόνο στή μορφή καί απέδιδε τīs μεταβολές τής μορφής σε άνάλογες αλλαγές συμπεριφοράς τού αισθητικού υποκειμένου· γιά τήν Ιστορία τής τέχνης ως ιστορία τού πνεύματος αϊπό ήταν αξίωμα. Άλλά εκείνο πού φαίνεται πώς χειραφετεί καί ενδυναμώνει τό ύποκείμενο ταυτόχρονα τό άποδυναμώνει άπομονωνοντάς το. Δικαιολογημένα ό Hegel υπογραμμίζει ότι οί αισθητικές διαδι-

κασίες έχουν τις αντίστοιχίες τους στην πλευρά του περιεχομένου, καθώς στην ιστορία των εικαστικών τεχνών και της λογοτεχνίας αναφαίνονταν, ανακαλύπτονταν και αφομοιώνονταν κάθε φορά νέες διαστάσεις του εξωτερικού κόσμου, ενώ άλλες εξαφανίζονταν, δέν ήταν πιά Ικανές νά αποτελέσουν αντικείμενο της τέχνης, καθώς δέν μπορούσαν πιά νά έμπνεύσουν ούτε τόν τελευταίο ζωγράφο πινάκων γιά ξενοδοχεία ώστε νά τις άπαθανατίσει βραχυπρόθεσμα μέ τόν χρωστήρα του. Έδώ πρέπει νά θυμίσουμε τις εργασίες του Ίνστιτούτου Warburg, μερικές από τις όποιες μέ τήν άνάλυση μοτίβων εισχώρησαν στόν πυρήνα τού καλλιτεχνικού περιεχομένου· μία ανάλογη τάση εμφανίζει στήν ποιητική τό βιβλίο τού Benjamin γιά τό γερμανικό δράμα της εποχής μπαρόκ, πού γράφηκε μάλλον μέ στόχο νά άπορριφθεί ή σύγχυση τών υποκειμενικών προθέσεων μέ τό αισθητικό περιεχόμενο και σέ τελική άνάλυση ή συμμαχία της αισθητικής μέ τήν ιδεαλιστική φιλοσοφία. Τά θεματικά περιεχόμενα είναι στηρίγματα τού αισθητικού ή πνευματικού περιεχομένου, πού ύφίσταται τήν πίεση της υποκειμενικής πρόθεσης.

Η άρθρωση, μέσω της οποίας τό έργο τέχνης άποκτά τή μορφή του, επιτρέπει κατά κάποιον τρόπο πάντοτε και τήν ήττα της μορφής. "Αν ήταν εφικτή ή άρραγής και άβίαστη ένότητα της μορφής και τού διαμορφωνόμενου, πού είναι ό εγγενής στόχος της ιδέας της μορφής, θά μπορούσε νά πραγματοποιηθεί ή ταυτότητα τού ταυτόσημου και τού μή ταυτόσημου, ενώ τό έργο τέχνης, μή μπορώντας νά τήν πραγματοποιήσει, οχυρώνεται στή φανταστική σφαίρα της ταυτότητας πού υπάρχει απλώς δι' έαυτήν και όχι καθ' έαυτήν. Η οργάνωση ενός όλου σύμφωνα μέ τά έπιμέρους συμπλέγματά του, πού είναι ή βασική ιδέα της άρθρωσης, παραμένει ανεπαρκής, είτε επειδή μοιάζει μέ τήν κατανομή ενός ηφαιστειογενούς μάγματος σέ άγροτεμάχια μικροϊδιοκτητών είτε λόγω τών εξωτερικών υπολειμμάτων πού δέν χωρούν στή σύνθεση τών έτερογενών στοιχείων. Χαρακτηριστικό δείγμα μιας τέτοιας ανεπάρκειας είναι ή τυχαία άκολουθία τών έπιμέρους ένοτήτων σέ μία άρτια συμφωνία, πού λόγω αδυναμίας μοιάζει μέ σουίτα. Από τόν βαθμό άρθρωσης ενός έργου έξαρτάται αυτό πού -σύμφωνα μέ έναν όρο της γραφολογίας τού Klages- μπορεί νά άποκληθεί μορφολογικό επίπεδο. Αύτή ή έννοια άναστέλλει τόν σχετικισμό της «καλλιτεχνικής βούλησης» τού Riegl. Ύπάρχουν τύποι τέχνης και

φάσεις της ιστορίας της οπού ή άρθρωση δέν επιδιωκόταν ή παρακωλύοταν από τίς συμβατικές μεθόδους. Ή ανταπόκρισή τους στην καλλιτεχνική βούληση, τη βασική αντικειμενική-ιστορική στάση των καλλιτεχνικών τους εκπροσώπων απέναντι στή μορφή, δέν αυξάνει τήν υποδεέστερη άξια τους. Υπό τήν πίεση τών a priori περιορισμών τους δέν αναπτύσσουν ως τό τέλος αυτό πού σύμφωνα μέ τήν Ίδια τους τή λογική θά όφειλαν νά φέρουν σέ πέρας λύνοντας τίς εντάσεις καί άντιφάσεις πού περιέχει. «Δέν είναι νά γίνεи»· σάν νά ήταν υπάλληλοι καί απόγονοι καλλιτεχνών χαμηλού μορφολογικού επιπέδου, τό άσυνείδητό τους τούς ψιθυρίζει ότι τά μεγάλα πράγματα δέν είναι για τούς μικρούς* αλλά οί μεγάλες άπαιτήσεις είναι ό μορφολογικός νόμος τού αντικειμένου μέ τό όποιο καταπιάνονται. Σπάνια, ούτε καν από τήν κριτική, λαμβάνεται υπόψη ότι ή τέχνη, τόσο άτομικά όσο καί συλλογικά, δέν θέλει νά πραγματοποιήσεί αυτά πού συνεπάγεται ή ίδια της ή έννοια όπως αναπτύσσεται μέσα της· είναι όπως οί άνθρωποι πού αρχίζουν νά γελουν άκόμη καί όταν δέν υπάρχει τίποτε τό κωμικό. Πολλά έργα τέχνης έπιχειρούνται μέ μιá διάθεση παραίτησης πού δέν εκφράζεται ρητά καί τελικά άνταμείβονται, καθώς οί άτονες άξιώσεις τους ικανοποιούνται από τούς αντίστοιχους ιστορικούς τής τέχνης καί από τό κοινό· κάποτε πρέπει νά αναλυθεῖ αυτό τό στοιχείο ως παράγων πού συνέβαλλε, ήδη από πολύ παλαιότερα, στή διαίρεση μεταξύ υψηλής καί χαμηλής τέχνης, ή οποία ασφαλώς οφείλεται προπάντων στό γεγονός ότι ή κουλτούρα απέτυχε σκοπτάφτοντας πάνω στήν άνθρωπότητα πού τήν παρήγαγε. Φαίνεται πώς άκόμη καί μιá τόσο τυπική-μορφολογική κατηγορία όπως ή άρθρωση έχει τήν ύλική-θεματική της πλευρά: αυτή πού άφορά τήν παρέμβαση στή indis indigestaque moles⁶⁰ πού έχει κατακαθίσει μέσα στήν τέχνη, εντεύθεν τής αυτονομίας της· άκόμη καί οί μορφές της τείνουν ιστορικά νά γίνουν θεματικά υλικά δευτέρου βαθμού. Ή μορφή ύπονομεύεται από τά μέσα, χωρίς τά όποια δέν θά ύπήρχε. Έργα πού εγκαταλείπουν μεγάλες έπιμέρους ολότητες για νά μήν εκθέσουν σέ κίνδυνο τήν ενότητά τους, απλώς αποφεύγουν τό δίλημμα: ή πίο βάσιμη κατηγορία κατά τής έντατικότητας χωρίς έκτατικότητα τού A. Webern. Σέ άντιδιαστολή προς αυτά, τά έργα μεσαίας κατηγορίας αφήνουν κάτω από τό λεπτό επίχρισμα τής μορφής τους τίς έπιμέρους ολότητες άπείραχτες καί μάλλον τις

συγκαλύπτουν παρά τις συγχωνεύουν. Σχεδόν θά μπορούσε κανείς νά τό ἀναγάγει σε κανόνα -καί αυτό δείχνει πόσο ἀλληλένδετα εἶναι τά δύο στοιχεῖα, ἡ μορφή καί τό περιεχόμενο-, ὅτι ἡ σχέση τῶν μερῶν με τό ὅλον, μιά ουσιώδης πλευρά τῆς μορφῆς, ἀποκαθίσταται ἔμμεσα, με πλάγιους τρόπους. Τά ἔργα τέχνης χάνουν τόν εαυτό τους προκειμένου νά τόν βρουν. Ἡ σχετική μορφολογική κατηγορία εἶναι τό ἐπεισόδιο. Σέ μιά σειρά ἀφορισμῶν τῆς ἐξπρεσιονιστικῆς περιόδου, πού δημοσιεύθηκε πρὶν ἀπό τόν πρῶτο παγκόσμιο πόλεμο, ὁ Schöenberg παρατήρησε ὅτι κανένας μίτος τῆς Ἀριάδνης δέν οδηγεῖ στό εσωτερικό τῶν ἔργων τέχνης.⁶¹ Αυτό ὁμως δέν προϋποθέτει κανενός εἶδους αισθητικό ἀνορθολογισμό. Ἡ μορφή τους, τό ὅλον τους καί ἡ λογικότητά τους παραμένουν κρυφά γιά τά ἔργα τέχνης, ἐνῶ τά ἐπιμέρους στοιχεῖα τους, τό περιεχόμενο, ποθοῦν τό ὅλον. Ἡ τέχνη τῶν πύο υψηλῶν ἀξιώσεων τείνει νά ξεπεράσει τή μορφή ὡς ολότητα καί νά γίνει αποσπασματική. Ἡ πύο στενόχωρη ἀμηχανία τῆς μορφῆς πρέπει νά ἐκδηλώνεται στή δυσκολία τῆς χρονικῆς τέχνης νά βρεῖ τήν κατακλείδα ἐνός ἔργου· στή μουσική εἶναι τό λεγόμενο πρόβλημα τοῦ κλεισίματος, ὅπως καί στήν ποίηση, πού στόν Brecht γίνεται πλέον κρίσιμο. Ἀπό τή στιγμή πού ἔχει ἀπαλλαγεί ἀπό τοὺς συμβατικούς κανόνες, κανένα ἔργο τέχνης δέν μπορεῖ προφανῶς νά κλείσει μέ πειστικό τρόπο, ἐνῶ οἱ παραδοσιακές κατακλείδες κάνουν ἀπλῶς σάν τά ἐπιμέρους στοιχεῖα τους, κατά τή χρονική στιγμή τῆς λήξης, νά αποπερατώνουν καί τή μορφή τους ἀπαρτίζοντας ἓνα ὅλον. Στό μεταξύ ὁμως σέ μερικά ευρύτερα γνωστά ἔργα τῆς νεωτερικότητας ἡ μορφή διατηρήθηκε μέ πολλή τέχνη ἀνοιχτή, διότι ἤθελαν νά ἐκφράσουν μέ αὐτόν τόν τρόπο ὅτι δέν μποροῦν πιά νά ἐλπίζουν στήν ἐνότητα τῆς μορφῆς. Ἡ κακή ἀπεραντοσύνη, τό γεγονός ὅτι δέν μποροῦν νά κλείσουν, γίνεται μιά ἐλεύθερα ἐπιλεγόμενη ἀρχή τῆς συμπεριφοράς καί ἐκφραση. Αυτό ἐννοεῖ ἓνα θεατρικό ἔργο τοῦ Beckett,^{61α} πού ἀντί νά τελειώνει, ἐπαναλαμβάνει τά Ἰδια κατά λέξη· κάτι παρόμοιο ἔκανε ὁ Schöenberg σχεδόν πρὶν ἀπό μισό αἰῶνα μέ τό ἐμβληματικό *Σερενάτα*, ἔργο 24: μετὰ τήν κατάργηση τῆς ἐπανεκθεσης μιά ἐπαναφορά τῆς ἀπό ἀπελπισία. Εκείνο πού ὁ Lukács εἶχε ἀποκαλέσει ἄλλοτε ἐκφόρτιση τοῦ νοήματος ἦταν ἡ δύναμη πού, ἀφού υποτίθεται ὅτι ἐπιβεβαίωσε τόν εσωτερικό προορισμό τοῦ ἔργου, ἐπέτρεψε ἐπίσης τό κλείσιμό του, σύμφωνα μέ τό

μοντέλο ενός ανθρώπου πού χόρτασε τή ζωή καί πλήρης ημερών πεθαίνει. Τό γεγονός ότι τά έργα τέχνης δέν έχουν αυτή τήν τύχη, ότι δέν μπορούν πιά νά πεθάνουν, όπως ακριβώς καί ό κυνηγός Γράκχος,^{61β} τό ενσωματώνουν άμεσα ως έκφραση τής φρίκης. Ή ένότητα τών έργων τέχνης δέν μπορεί νά είναι αυτό πού πρέπει, ένότητα πολλών καί διάφορων: ως σύνθεση παραβιάζει τά συντιθέμενα καί έτσι παραβιάπτεται ή ίδια ή σύνθεση. Λόγω τής διαμεσολαβημένης ολότητάς τους τά έργα τέχνης ύποφέρουν όσο καί έξαιτίας τών άμεσοτήτων τους.

Άρνούνται τόν άπειρόκαλο χωρισμό τής τέχνης στά στοιχεία τής μορφής καί τού περιεχομένου πρέπει νά έπιμείνουμε στην ένότητα της· άρνούνται επίσης τή συναισθηματική αντίληψη για τήν άδιαχώριστη ένότητά τους στό έργο τέχνης πρέπει νά τονίσουμε ότι ή διαφορά τους έπιζει στή διαμεσολάβηση. "Αν ή πλήρης ταυτότητα μορφής καί περιεχομένου ήταν χιμαιρική, δέν θά ήταν ούτε για τά έργα τέχνης εύλογία: κατ' άναλογία πρός μιά ρήση τού Kant, θά απέβαιναν κενά ή τυφλά, ένα αυτοϊκανοποιούμενο παιγνίδι ή ώμή εμπειρία.⁶¹⁷ Όσον άφορά τήν πλευρά τού περιεχομένου, πού καλά άνταποκρίνεται στή διαμεσολαβημένη διάκριση ή έννοια τού υλικού. Υλικό, σύμφωνα μέ τήν ορολογία πού σχεδόν έχει έπικρατήσει σέ όλα τά είδη τής τέχνης, άποκαλείται αυτό πού διαμορφώνεται. 'Αλλά τό διαμορφωνόμενο δέν είναι ταυτόσημο μέ τό περιεχόμενο, όπως πίστευε δυστυχώς ό Hegel. Ή διαφορά μπορεί νά γίνει κατανοητή πάνω στή μουσική. Ως περιεχόμενο της θά μπορούσε νά θεωρηθεί αυτό πού συμβαίνει, τά έπιμέρους γεγονότα, μοτίβα, θέματα, επεξεργασίες: εναλλασσόμενες καταστάσεις. Τό περιεχόμενο δέν βρίσκεται έξω από τόν μουσικό χρόνο, αλλά είναι ουσιώδες γι' αυτόν, όπως καί ό χρόνος για τό περιεχόμενο: περιεχόμενο είναι οτιδήποτε εκτυλίσσεται στόν χρόνο. Υλικό όμως είναι ο,τι χειρίζονται οί καλλιτέχνες: τά λόγια, τά χρώματα, οί ήχοι, άκόμη καί οί κάθε είδους συνδέσεις μέχρι τίς μεθόδους πού έχουν άναπτυχθεί ποτέ για τή συγκρότηση τού όλου, ό,τι γενικά τούς προσφέρει πρός χρήση· κατ' αυτά άκόμη καί οί μορφές μπορούν νά γίνουν υλικό· υλικό είναι λοιπόν ό,τι έχουν μπροστά τους καί επιδέχεται άποφάσεις. Ή αντίληψη ότι τό υλικό είναι επιλέξιμο, διαδεδομένη άνάμεσα σέ μή στοχαζόμενους καλλιτέχνες, είναι προβληματική καθόσον άγνοεί τούς περιορισμούς πού έπι-

βάλλει τό υλικό, όπως καί την ανάγκη επιλογής ειδικού υλικού, κάτι πού υπαγορεύεται από τίς μεθόδους καί την εξέλιξή τους. Ἡ επιλογή τού υλικού, ἡ χρήση του καί οἱ περιορισμοί στή χρήση του εἶναι ἓνα ουσιώδες στοιχείο τῆς παραγωγικῆς διαδικασίας. Ἀκόμη καί ἡ επέκταση σε ἄγνωστα πεδία, ἡ διεύρυνση τού ορίζοντα πέρα από τό δεδομένο επίπεδο τού υλικού, συναρτάται σέ μεγάλο βαθμό μέ τό Ἰδιο καί μέ τήν κριτική τού υλικού πού προϋποθέτει αὐτό τό επίπεδο από τή μεριά του. Ἀν ἓνας συνθέτης εργάζεται μέ ἤχους πού ἀνήκουν στήν τονικότητα καί εἶναι εὐδιάκριτοι ὡς παράγωγά της ἢ ἂν τούς διαγράφει ριζικά, αὐτό ἐξαρτάται από τήν ἀντίληψή του περί υλικού ὡς βασική προϋπόθεση. Τό ἴδιο ἰσχύει γιά τήν παραστατική ἀπεικόνιση ἢ τόν ἀφηρημένο χαρακτήρα, τήν προοπτική ἢ τήν ἀπουσία προοπτικῆς. Ἡ ἐννοια τού υλικού πρέπει νά ἐγίνε συνειδητή στή δεκαετία τού 1920, ἂν παραβλέψουμε τή γλωσσική συνήθεια ἐκείνων τών τραγουδιστῶν πού, καθῶς τούς βασιάνιζε ἡ υποψία ὅτι ἡ μουσικότητά τους ἦταν ἀμφίβολη, ὑπερηφανεύονταν γιά τό υλικό τους. Ἀπό τήν ἐγελιανή θεωρία τού ρομαντικοῦ ἔργου τέχνης ἐπιζεῖ ἀκόμη ἡ πλάνη ὅτι μαζί μέ τόν προκαθορισμό τών γενικών μορφῶν ἔχει παρέλθει καί ἡ δεσμευτικότητα τών υλικῶν μέ τά ὅποια ἔχουν νά κάνουν οἱ μορφές· ἡ διεύρυνση τών διαθέσιμων υλικῶν, πού ἔσπασε τά παλαιά ὅρια ἀνάμεσα στά εἶδη τέχνης, εἶναι μόνον επακόλουθο τῆς ιστορικής χειραφέτησης τῆς ἐννοίας τῆς μορφῆς στήν τέχνη. Ἐκεῖνοι πού βρίσκονται ἐξω από τήν τέχνη υπερτιμούν κατὰ πολύ αὐτή τή διεύρυνση. Οἱ καλλιτέχνες ἀντισταθμίζουν τίς ἀπορρίψεις υλικῶν πού ἀπαιτεῖ ἀπό αὐτούς τόσο τό γούστο ὅσο καί ἡ στάθμη ἀνάπτυξης τού Ἰδίου τού υλικού. Πολύ λίγα ἀπό τά γενικῶς διαθέσιμα υλικά μποροῦν πράγματι νά χρησιμοποιηθοῦν χωρίς νά ἔλθουν σέ σύγκρουση μέ τή στάθμη ἀνάπτυξης τού πνεύματος. Τό υλικό δέν εἶναι ποτέ φυσικό, ἀκόμη καί ὅταν οἱ καλλιτέχνες ἔχουν αὐτή τήν ἐντύπωση, ἀλλά ἔχει πάντοτε ἀπολύτως ιστορικό χαρακτήρα. Ἡ δῆθεν κυριαρχική θέση τους εἶναι ἀποτέλεσμα τῆς ἀνατροπῆς κάθε εἶδους καλλιτεχνικῆς οντολογίας, καί αὐτή ἡ ἀνατροπή προσβάλλει μέ τή σειρά της τά υλικά, τά ὅποια ἐξαρτῶνται ἀπό τίς ἀλλαγές στήν τεχνική ὅσο καί αὐτή ἀπό τά υλικά πού επεξεργάζεται. Εἶναι ολοφάνερο λόγου χάρη ὅτι ὁ συνθέτης πού δουλεύει μέ τονικό υλικό τό ἀντλεῖ ἀπό τήν παράδοση. Ἀν ὅμως, λαμβάνοντας μιά κριτική θέση ἀπέναντί του,

χρησιμοποιεί αυτόνομο υλικό: απαλλαγμένο εντελώς από έννοιες όπως συμφωνία και διαφωνία, τρίφωνη συγχορδία, διατονική, μέσα στην άρνηση περιέχεται τό αντικείμενο της άρνησης. Τέτοια μορφώματα μιλούν δυνάμει των ταμπού που άκτινοβολούν* τό φανερώνουν όταν επιτρέπουν στον εαυτό τους μία τρίφωνη συγχορδία που προκαλεί σόκ ή είναι εντελώς παράταιρη. Έδώ βρίσκεται ή αντικειμενική αιτία της μονοτονίας της ριζικά μοντέρνας τέχνης, που μέ τόση ευχαρίστηση επικρίνεται. Η αύστηρότητα της νεώτερης εξέλιξης, που τελικά εξοβελίζει από τό χειραφετημένο υλικό των έργων μουσικής και ζωγραφικής και τό τελευταίο ίχνος παραδοσιακού και άπορριπτόμενου υλικού ύπακούει ακόμη πιά άπαρέγκλιτα στην Ιστορική τάση, καλλιεργώντας την αύταπάτη ότι τό χωρίς ιδιότητες υλικό είναι ένα καθαρό δεδομένο. Η άφαίρεση των ιδιοτήτων τού υλικού, επιφανειακά μία άποϊστορικοποίηση, συνιστά μέ τή σειρά της τήν ιστορική τάση τού υλικού ως τάση τού ύποκειμενικού Λόγου. Τά όρία της χαράσσονται από τό γεγονός ότι αφήνει στο υλικό τά ιστορικά του χαρακτηριστικά.

Δέν θά έπρεπε νά απομακρύνεται μέ άναντίρρητο τρόπο από τήν έννοια τού υλικού αυτό που στην παλαιότερη ορολογία άποκαλείται θεματικό υλικό ή ύλη (Stoff) και στον Hegel άντικείμενα ή θέματα (Sujets). Ένώ ή έννοια τού θεματικού υλικού εξακολουθεί νά υπάρχει μέσα στην τέχνη, ως κάτι άμεσο, κάτι που λαμβάνεται από τήν εξωτερική πραγματικότητα και πρέπει νά γίνει άντικείμενο έπεξεργασίας, από τόν Καντίνσκυ, τόν Proust και τόν Joyce και έξής χάνει όλο και πιά πολύ τή σημασία του. Παράλληλα μέ τήν κριτική των ετερογενών δεδομένων, αύτών που δέν μπορούν νά αφομοιωθούν αισθητικά, επιτείνεται ή δυσφορία που προκαλούν τά λεγόμενα μεγάλα θέματα, στά όποια ό Hegel και ό Kierkegaard, πρόσφατα μάλιστα και μερικοί θεωρητικοί και δραματουργοί που άνήκουν στον μαρξισμό, αποδίδουν τόσο μεγάλη βαρύτητα. Η ιδέα ότι τά έργα που καταπιάνονται μέ όποιαδήποτε υπέροχα γεγονότα, ή αίγλη των όποιων συνήθως είναι απλώς προϊόν ιδεολογίας, μιας στάσης που υποκλίνεται μπροστά στην εξουσία και τή μεγαλοσύνη, άποκτούν γι' αύτόν τόν λόγο Ιδιαίτερη αξία έχει διαψευσθεί από τή στιγμή που ό Van Gogh ζωγράφισε μία καρέκλα ή μερικούς ηλιάνθους μέ τέτοιο τρόπο, που στους πίνακες μαίνεται ή θύελλα όλων των **συγκινήσεων** μέ τίς όποιες

πρώτη φορά ή έμπειρία του ατόμου τής εποχής του κατέγραφε την ιστορική καταστροφή. Άφ'ότου αυτό έγινε φανερό, θά μπορούσε κανείς νά δείξει καί πάνω στην παλαιότερη τέχνη πόσο λίγο ή αύθεντικότητά της εξαρτάται από την ψεύτικη ή άκόμη καί από την πραγματική σημασία καί βαρύτητα των άντικειμένων της. Τί είναι πραγματικά σημαντικό στό *Delft* τού Vermeer; Δέν έχει μεγαλύτερη αξία, σύμφωνα μέ τά λόγια τού Kraus, ένα καλοζωγραφισμένο ρείθρο τής οδού από ένα κακοζωγραφισμένο παλάτι; « Από μιά σειρά άσύνδετων γεγονότων... τό πιό φωτεινό μάτι χτίζει έναν κόσμο μέ προοπτικές, θυμικές διαθέσεις, κλονισμούς, καί ή ποίηση γιά την “πίσω σκάλα”⁶¹⁶ γίνεται μιά ποίηση τής “πίσω σκάλας”, την όποια μπορεί νά καταδικάσει μόνον εκείνη ή επίσημη άμβλύνοια πού προτιμά τό κακοζωγραφισμένο παλάτι από τό καλοζωγραφισμένο ρείθρο».⁶² Η έγελιανή αισθητική τού περιεχομένου, ως αισθητική τών θεματικών ύλικών, υπογραμμίζει, στό Ιδιο πνεύμα όπως πολλές Ιδέες του, μέ μή διαλεκτικό τρόπο τήν άντικειμενοποίηση τής τέχνης μέσω τής ώμής σχέσης της μέ αντικείμενα. Στήν πραγματικότητα ή αισθητική τού Hegel απορρίπτει τό μιμητικό στοιχείο. Στόν γερμανικό Ιδεαλισμό ή στροφή πρós τό αντικείμενο συνδεόταν πάντοτε μέ μιά άπειρόκαλη στάση- τό πιό άκραίο παράδειγμα είναι μάλλον όσα γράφει γιά τή ζωγραφική μέ ιστορικά θέματα ό Schopenhauer στό τρίτο βιβλίο τού έργου του *Ο κόσμος ως βούληση καί παράσταση*. Η ιδεαλιστική αιωνιότητα αποκαλύπτεται ως κιτς στήν τέχνη: σέ αυτό παραδίδεται όποιος μένει προσκολλημένος στίς άναπαλλοτρίωτες κατηγορίες αύτής τής αιωνιότητας. Ο Brecht δέν υπέκυπτε σέ τέτοιους πειρασμούς. Στό κείμενο γιά τίς «Πέντε δυσκολίες στό γράψιμο τής αλήθειας» σημείωσε: «Λόγου χάρη είναι αλήθεια ότι οί καρέκλες έχουν επιφάνειες γιά νά καθόμαστε καί ότι ή βροχή πέφτει από πάνω πρós τά κάτω. Πολλοί ποιητές γράφουν αλήθειες αύτού τού είδους. Μοιάζουν μέ τούς ζωγράφους πού καλύπτουν τά τοιχώματα βυθιζόμενων πλοίων μέ εικόνες νεκρής φύσης. Η πρώτη μας δυσκολία δέν ύφίσταται γι' αυτούς, καί όμως ή συνείδησή τους είναι ήρεμη. Χρωματίζουν τίς εικόνες τους χωρίς νά παρασύρονται ούτε από τούς ισχυρούς ούτε από τίς κραυγές τών βιαζόμενων. Ο παραλογισμός τής συμπεριφοράς τους προκαλεί μέσα τους μιά “βαθειά” άπαισιοδοξία, πού τήν πουλούν σέ καλές τιμές καί πού κατά βάθος

δεν δικαιολογείται γι' αυτούς τούς δασκάλους καί γιά τέτοιες πωλήσεις. Καί δέν είναι καν εύκολο νά άντιληφθεῖ κανείς ότί οί αλήθειες τους είναι όπως αυτές πού άναφέρονται σέ καρέκλες καί τή βροχή· συνήθως άκούγονται άλλιώς, όπως οί αλήθειες γιά σημαντικά ζητήματα, διότι αυτό πού επιζητεί ή καλλιτεχνική διαμόρφωση είναι ακριβώς νά προσδώσει σέ ένα πράγμα σημασία. Πρέπει νά προσέξει κανείς πολύ γιά νά διαπιστώσει ότί απλώς λένε: "Η καρέκλα είναι καρέκλα" καί: "Κανένas δέν μπορεί νά εμποδίσει τή βροχή νά πέφτει πρός τά κάτω"». ⁶³ Έδώ ό Brecht κάνει πλάκα. Μέ τό δίκιο του προκαλεί τήν επίσημη πολιτιστική συνείδηση, πού έχει ενσωματώσει καί τήν καρέκλα τού Van Gogh σάν νά ήταν απλώς ένα έπιπλο. "Αν όμως ήθελε κανείς νά αναγάγει αύτή τήν πλάκα σέ κανόνα, θά ήταν απλώς έπαναστροφή. Οί φοβέρες δέν περνούν. Πραγματικά ή ζωγραφισμένη καρέκλα μπορεί νά είναι κάτι σπουδαίο, εκτός άν προτιμά κανείς νά αποφεύγει αύτή παραφουσκωμένη λέξη. Στόν τρόπο ζωγραφίσματος μπορούν νά κατασταλάξουν άσύγκριτα πío βαθιές καί κοινωνικά σημαντικές εμπειρίες άπότι σέ πιστές προσωπογραφίες στρατηγών καί ηρώων μιας επανάστασης. Άναδρομικά οί πίνακες αύτού τού είδους μεταμορφώνονται στήν αίθουσα τών κατόπτρων στά άνάκτορα τών Βερσαλλιών τού 1871, ^{63α} ακόμη καί αν οί αποθανατισμένοι σέ ιστορικές πόζες στρατηγοί διοικούσαν ερυθρούς στρατούς πού καταλαμβάνουν χώρες στίς όποιες ή επανάσταση δέν έγινε. Η προβληματικότητα τών θεμάτων πού δανείζονται τή βαρύτητά τους από τήν πραγματικότητα έπεκτείνεται καί στίς προθέσεις πού ενσωματώνονται στά έργα τέχνης. Οί προθέσεις μπορεί νά είναι ένα πνευματικό στοιχείο· όταν τοποθετούνται μέσα στό έργο, γίνονται υλικές όπως ό δήμαρχος τής Βασιλείας Meier. Αυτό πού μπορεί νά πει ένας καλλιτέχνης τό λέει μόνο - όπως γνώριζε πάλι ό Hegel- μέσω τής διαμόρφωσης τού έργου καί όχι βάζοντάς τήν νά τό άνακοινώσει. Η πío μοιραία άπό τίς πηγές λαθών τής συμβατικής έρμηνείας καί κριτικής τών έργων τέχνης είναι ή σύγχυση τής πρόθεσης -αύτού πού ό καλλιτέχνης, όπως λένε ένθεν καί ένθεν, θέλει νά πει- μέ τό νοηματικό περιεχόμενο. Άντιδρώντας σέ αύτή τήν τάση, τό νοηματικό περιεχόμενο τείνει όλο καί πío πολύ νά έγκατασταθεῖ σέ μιά περιοχή πού δέν είναι κατειλημμένη άπό τίς υποκειμενικές προθέσεις τών καλλιτεχνών, ενώ τά έργα πού προβάλλουν έπιδεικτικά

την πρόθεσή τους, είτε με τη μορφή του ηθικού διδάγματος (fabula docet) είτε ως φιλοσοφική θέση, δέν αφήνουν τό νοηματικό περιεχόμενο νά έξωτερικευθεῖ. Ἡ επίκριση ενός έργου ως υπερβολικά στοχαστικού δέν εἶναι μόνον Ἰδεολογία, ἀλλά περιέχει καί μιά ἀλήθεια: ὅτι εἶναι πολύ λίγο στοχαστικό, ὅτι ἀφήνει ἀβασάνιστα τήν ἴδια του τήν πρόθεση νά επιδεικνύεται ἀπροκάλυπτα. Ἡ φιλολογική μέθοδος, πού φαντάζεται ὅτι διαπιστώνοντας τήν πρόθεση ἔχει συλλάβει μέ κάθε βεβαιότητα καί τό νοηματικό περιεχόμενο, αὐτοκαταδικάζεται στό ἴδιο της τό πλαίσιο, καθῶς ἐξάγει ως συμπέρασμα, μέ ταυτολογικό τρόπο, ἐκεῖνο πού ὁ ἴδιος ὁ καλλιτέχνης εἶχε βάλει ἐξαρχῆς μέσα στό ἐργο- ἡ κριτική βιβλιογραφία πάνω στό ἐργο τοῦ Thomas Mann προσφέρει τό πιό δυσάρεστο παράδειγμα. Πάντως ὑπάρχει μιά, αὐθεντική ἀπό τή μεριά της, τάση στήν λογοτεχνία, πού προσφέρει υποστήριξη σέ αὐτή τή συνήθεια των κριτικών: τό γεγονός ὅτι ἡ ἀπλοϊκή παραστατικότητα, μαζί μέ τόν ἀπατηλό της χαρακτήρα, ἔχει φθαρεῖ καί εἶναι πλέον ἀναξιόπιστη καί ὅτι ἡ λογοτεχνία δέν ἀποκρύπτει τό στοιχεῖο τοῦ στοχασμοῦ καί ἀναγκαστικά ἐνισχύει τή διάσταση τῆς υποκειμενικῆς πρόθεσης. Αὐτό προσφέρει στήν ξένη πρὸς τό πνεῦμα θεώρηση ἀνετα υποκατάστατα τοῦ πνεύματος. Καθήκον των ἐργων τέχνης εἶναι -ὅπως ἔχουν κάνει ἤδη τά πιό μεγάλα ἐργα τῆς μοντέρνας τέχνης- νά ἐνσωματώνουν στή δομή τους τή στοχαστική αὐτοαναφορά μέσω ενός δευτέρου στοχασμοῦ ἀντί νά τήν ἀνέχονται σάν πλεόνασμα θεματικοῦ υλικοῦ.

"Ὅσο καί ἂν ἡ πρόθεση των ἐργων τέχνης δέν ταυτίζεται μέ τό νοηματικό τους περιεχόμενο -ἄρκεῖ νά λάβουμε υπόψη ὅτι γιά καμμιά πρόθεση, ὅσο καθαρά καί ἂν φωτισθεῖ καί ἀναδειχθεῖ, δέν ὑπάρχει ἡ ἐγγύηση ὅτι θά πραγματοποιηθεῖ μέσα στό ἐργο-, μόνον μιά στενοκέφαλη αὐστηρότητα θά μπορούσε νά τήν ἀποκλείσει ἀπό τίς γραμμές τοῦ ἐργου. Στή διαλεκτική ἀνάμεσα στόν μιμητικό πόλο των ἐργων τέχνης καί τή μέθεξή τους στόν διαφωτισμό οἱ προθέσεις ἔχουν τή δική τους θέση: ὄχι μόνον ὡς υποκειμενική κινητήρια καί ὀργανωτική δύναμη, πού στή συνέχεια ἐξαφανίζεται μέσα στό ἐργο, ἀλλά στήν ἀντικειμενική υπόσταση τοῦ ἴδιου τοῦ μορφώματος. Τό γεγονός ὅτι τό ἐργο τέχνης δέν μπορεῖ νά ἐπιτύχει τήν

απόλυτη ισορροπία, την άδιαφορία μεταξύ των στοιχείων του, εξασφαλίζει στίς προθέσεις, όπως και στά άλλα στοιχεία, την αυτονομία της μερικότητας· θά έπρεπε νά αγνοήσει κανείς, γιά χάρη τής αποδεικτέας πρότασης, τη σύσταση σημαντικών έργων τέχνης γιά νά μην παραδεχθεί ότι ή σημασία τους, άν και υπόκειται σέ ιστορικές μεταβολές, σχετίζεται μέ τήν πρόθεση. "Αν τό υλικό είναι μέσα στό έργο όντως ή αντίσταση κατά τής σκέτης ταυτότητας, ή διαδικασία μέσα στά Ιδια είναι ουσιαστικά ή δυναμική ανάμεσα στό υλικό και τήν πρόθεση. Χωρίς αύτή τήν πρόθεση, τήν ένυπαρκτη μορφή τής ταυτιστικής αρχής, δέν θά υπήρχε ή μορφή, όπως άλλωστε και χωρίς τίς μιμητικές παρορμήσεις. Τό πλεόνασμα των προθέσεων δείχνει ότι ή αντικειμενικότητα των έργων δέν μπορεί νά άναχθεί απλώς στή μίμηση. Αντικειμενικός φορέας τών προθέσεων μέσα στά έργα είναι τό νόημά τους. Αυτός συνθέτει τίς προθέσεις κάθε έργου σέ ένα όλον. Όσο προβληματικό και άν είναι τό στοιχείο τού νοήματος και παρά τό γεγονός ότι ολοφάνερα δέν είναι αποφασιστικός παράγων, διατηρεί εντούτοις τή βαρύτητά του. Τό νόημα τής *Ιφιγένειας έν Ταύροις* τού Goethe είναι ή ανθρωπιά. "Αν αύτή ή ανθρωπιά ήταν απλώς έπιδωκόμενη, κάτι άφηρημένα εννοούμενο από τό ποιητικό υποκείμενο, μιά άποφθεγματική ρήση όπως στόν Schiller, σύμφωνα μέ τά λόγια τού Hegel, τότε θά ήταν πραγματικά άδιάφορη γιά τό έργο. Καθώς όμως, μέσω τής γλώσσας, γίνεται ή ίδια μιμητική και άυτοαπεμπολείται στό μή έννοιολογικό στοιχείο, χωρίς βέβαια νά θυσιάζει τόν έννοιολογικό της χαρακτήρα, δημιουργεί μιά γόνιμη ένταση ανάμεσα στήν Ιδια και τό νοηματικό περιεχόμενο, τό Ιδιο τό ποίημα. Τό νόημα ενός ποιήματος όπως τό «*Claire de lune*» τού Verlaine δέν μπορεί νά εξακριβωθεί ως δηλωνόμενο· παραταύτα ξεπερνά τό πλαίσιο τών άπαράμιλλα εύχων στίχων. Η αίσθησιακότητα στό ποίημα είναι επίσης πρόθεση: ή εύτυχία και ή λύση, πού συνοδεύουν τή σεξουαλικότητα όταν αύτή βυθίζεται στόν έαυτό της και άρνείται τό πνεύμα ως άσκητικό, είναι τό νοηματικό περιεχόμενο· ή ιδέα τής έξωνοηματικής αίσθησιακότητας (*sinnfeme Sinnlichkeit*), καθώς παρουσιάζεται άσπιλη, είναι τό νόημα (*Sinn*). Σέ αύτό τό χαρακτηριστικό, που είναι τό κεντρικό γνώρισμα ολόκληρης τής γαλλικής τέχνης στά τέλη τού δέκατου ένατου και στίς άρχές τού εικοστού αιώνα, μαζί και τού Debussy, κρύβεται τό δυναμικό τής ριζοσπαστικής νεωτερικό-

τητας, ενώ δεν λείπουν ούτε οί Ιστορικοί συνδετικοί κρίκοι. Ἐφετηρία τῆς κριτικῆς, ἀπό την ἄλλη μεριά, ἂν καί διχά ὁ τελικός της στόχος (Τε105), εἶναι τό ἐρώτημα ἂν ἡ πρόθεση ἀντικειμενοποιεῖται στό ποίημα· τά ρήγματα ἀνάμεσα στην πρόθεση καί τό τελικό ἀποτέλεσμα, πού δεν λείπουν ἴσως ποτέ ἀπό ἓνα ἔργο μοντέρνας τέχνης, εἶναι ἐξίσου κρυπτογραφήματα του νοηματικοῦ του περιεχομένου ὅπως καί τό τελικό ἀποτέλεσμα. Ἡ ἀνώτερη κριτική ὁμως, πού ἐκτιμᾷ την ἀλήθεια ἢ ἀναλήθεια τοῦ νοηματικοῦ περιεχομένου γίνεται συχνά ἐσωτερική κριτική ὅταν ἐρχεται νά γνωρίσει τή σχέση μεταξύ τῆς πρόθεσης καί τοῦ ἰδίου τοῦ ποιητικοῦ, ζωγραφικοῦ ἢ μουσικοῦ ἀποτελέσματος. Ἡ πρόθεση δέν ἀποτυγχάνει πάντοτε λόγω τῆς ἀδυναμίας τῆς υποκειμενικῆς διαμόρφωσης. Ἡ ἀναλήθεια τῆς πρόθεσης χαλάει τά σχέδια τοῦ αντικειμενικοῦ περιεχομένου ἀλήθειας. "Ἄν αὐτό πού οφείλει νά εἶναι περιεχόμενο ἀλήθειας εἶναι τελικά ἀναλήθες, ματαιώνει τήν ἐσωτερική συνοχή. Μιά τέτοια ἀναλήθεια εἶναι σιτηνῆθως διαμεσολαβημένη ἀπό τήν ἀναλήθεια τῆς πρόθεσης: στό πῶς ὑψηλό μορφολογικό ἐπίπεδο εἶναι ἡ «περίπτωση >λ^ΠΕΓ>». ^{63β}- Σύμφωνα μέ τήν παράδοση τῆς αἰσθητικῆς καί ενός μεγάλου μέρους τῆς παραδοσιακῆς τέχνης ἡ ολότητα ενός ἔργου τέχνης ὀριζόταν ὡς νοηματικό πλέγμα συναρτήσεων. Ἡ ἀλληλεπίδραση τοῦ ὅλου καί τῶν μερῶν υποτίθεται ὅτι ἔκανε τό ἔργο πλήρες νοήματος, ἔτσι πού ἡ πεμπτοσύνη αὐτοῦ τοῦ νοήματος συνέπιπτε μέ τό μεταφυσικό περιεχόμενο. Ἐπειδή αὐτό πού συγκροτοῦσε τό νοηματικό πλέγμα ἦταν οἱ συναρτήσεις μεταξύ τῶν συστατικῶν στοιχείων καί ὄχι ὅποιαδήποτε ξεκομμε'να αἰσθητά δεδομένα, μποροῦσε κανεῖς κατ' αὐτά νά κατονομάσει ὡς κάτι ἀπτό ἐκεῖνο πού δικαίως ἀποκαλεῖται πνεῦμα τῶν ἔργων τέχνης. Ἡ ἰδέα ὅτι ἡ πνευματικότητα ενός ἔργου τέχνης ταυτίζεται μέ τή μορφολογική διάταξη, τόν ἀστερισμό τῶν στοιχείων του, δέν κάνει ἀπλῶς καλή ἐντύπωση, ἀλλά περιέχει περισσότερη ἀλήθεια ἀπό κάθε χονδροειδή μετατροπή τοῦ πνεύματος καί τοῦ νοηματικοῦ περιεχομένου τῶν ἔργων σέ πράγμα καί θεματικό υλικό. Στή δημιουργία ενός τέτοιου νοήματος συμβάλλουν ἔμμεσα ἢ ἀμεσα ὅλα τά φαινόμενα, χωρίς νά ἔχουν κατ' ἀνάγκη ὅλα τό ἴδιο βάρος. Ἡ διαφοροποίηση τῶν βαρῶν ἦταν ἓνα ἀπό τά πῶς ἀποτελεσματικά μέσα ἀρθρώσεως: λόγου χάρις ἡ διάκριση μεταξύ ενός κύριου γεγονότος ὡς θέσης καί τῶν μεταβατικῶν γεγονότων, γενικά μεταξύ τοῦ οὐσιώδους καί

των συμβεβηκότων, των τυχαίων καί επουσιωδών γνωρισμάτων, πού είναι άλλοτε λιγότερο καί άλλοτε περισσότερο απαραίτητα. Τέτοιες διαφοροποιήσεις γίνονταν κυρίως βάσει πάγιων σχημάτων στην παραδοσιακή τέχνη. Μέ την κριτική αυτών των σχημάτων έγιναν προβληματικές: ή τέχνη τείνει πρὸς μεθόδους στίς ὅποιες ὅλα τὰ συμβαίνοντα βρίσκονται σέ ἴση απόσταση ἀπὸ τὸ κέντρο,⁶³⁷ ὅπου καθετὶ τυχαῖο-ἐπουσιώδες κινεῖ τὴν υποψία ὅτι εἶναι περιττὸ στολίδι, διακοσμητικὸ. Αὐτὸ συνιστᾷ μίᾳ ἀπὸ τίς μεγαλύτερες δυσκολίες ἀρθρώσεως στὴ μοντέρνα τέχνη. Ἡ ἀδιάκοπη αυτοκριτικὴ τῆς τέχνης, ἡ ἐπιταγὴ μίας διαμόρφωσης χωρὶς περιττὸ ἔρμα, φαίνεται πὼς ταυτόχρονα δημιουργεῖ ἐμπόδια στὴ διαμόρφωση καί εὐνοεῖ τὸ στοιχεῖο τοῦ χάους, πού ἐλλοχεύει μέσα σέ κάθε τέχνη ὡς προϋπόθεσή της. Ἡ κρίση τῶν δυνατοτήτων διαφοροποιήσεως συνεπάγεται συχνά, ἀκόμη καί σέ ἔργα τοῦ πῶς ὑψηλοῦ μορφολογικοῦ επιπέδου, ἀδιαφοροποίητα ἀποτελέσματα. Σχεδὸν ὅλες οἱ προσπάθειες ἀποτροπῆς αυτῶν τῶν συνεπαγωγῶν εἶναι υποχρεωμένες νὰ καταφεύγουν, συχνά μέ λανθάνοντα τρόπο, σέ δάνεια ἀπὸ τὸ ἀπόθεμα πάγιων κανόνων, στὸ ὅποιο ἐναντιώνονται: καί σέ αὐτὸ τὸ σημεῖο μεταξύ ἄλλων ἡ πλήρης κατοχὴ καί γνώση τοῦ υλικοῦ συγκλίνει μέ τὴν κίνηση πρὸς τὸ διάχυτο καί ἀδιαφοροποιήτο.

Ἡ μεγαλοπρεπὴς καί παράδοση διατύπωση τοῦ Kant, διὰ τὰ ἔργα τέχνης εἶναι «χωρὶς σκοπὸν», δηλαδή ἀποχωρισμένη ἀπὸ τὴν ἐμπειρικὴ πραγματικότητα, καί δέν εἶναι προορισμένα νὰ ὠφελοῦν τὴν αὐτοσυντήρηση καί τὴ ζωὴ, δέν μάς ἐπιτρέπει νὰ ἀποκαλούμε τὸ νόημα τῶν ἔργων σκοπὸν τοὺς παρὰ τὴ συγγένειά του μέ τὴν ἐσωτερικὴ τελεολογία τοὺς. Ὅμως γιὰ τὰ ἔργα τέχνης γίνεται ὅλο καί πῶς δύσκολο νὰ συγκροτηθοῦν ὡς νοηματικὸ πλέγμα συναρτήσεων. Καί σέ αὐτὴ τὴ δυσκολία ἀπαντοῦν τελικὰ μέ τὴν ἀποκήρυξη αὐτῆς τῆς ιδέας. Ὅσο πῶς πολὺ ἡ χειραφέτηση τοῦ υποκειμένου κατέστρεφε τίς ἀντιλήψεις μίας προκαθορισμένης τάξης πραγμάτων πού προσέδιδε νόημα, τόσο πῶς προβληματικὴ γίνονταν ἡ ἐννοια τοῦ νοήματος, θεωρούμενη πλέον ὡς καταφύγιο τῆς ξεθωριασμένης θεολογίας. "Ἦδη πρὶν ἀπὸ τὸ "Αουστριτς οἱ ἱστορικές ἐμπειρίες ἐδείχναν ὅτι ἦταν καταφατικὸ ψέμα νὰ ἀποδίδει κανεὶς στὴ ζωὴ ὅποιοδήποτε θετικὸ νόημα. Αὐτὸ ἔχει συνέπειες πού προεκτείνονται καί μέσα στὴ μορφή τῶν ἔργων τέχνης. Ὅταν δέν ἔχουν κανένα σημεῖο στὴν ἐξωκαλλιτεχνικὴ πραγματικότητα στὸ

όποιο θά μπορούσαν νά στηριχθούν χωρίς ψευδή συνείδηση, τότε αυτό πού τούς λείπει, τό νόημα, δέν θά μπορούσε νά τό θέσει καμμία υποκειμενική πράξη. "Έχει διαγράψει από την τάση υποκειμενοποίησης στην τέχνη, πού δέν είναι ένα άτύχημα στην Ιστορία τού πνεύματος, αλλά άνταποκρίνεται στη στάθμη τής αλήθειας. Ό κριτικός στοχασμός, πού ενυπάρχει σέ κάθε έργο τέχνης, καλλιεργεί καί οξύνει την άποστροφή γιά όλα τά στοιχεία του πού επικυρώνουν παραδοσιακά τό νόημα· αυτό όμως τά κάνει νά άποστρέφονται τό ένυπαρκτο νόημά τους καί τίς νοηματοδοτικές κατηγορίες, διότι τό νόημα πού μέ τη σύνθεσή του αντιπροσωπεύει τό έργο τέχνης δέν μπορεί νά είναι απλώς ένα δικό του προϊόν, ή πεμπουσία του. Ένώ τό αντιπροσωπεύει ή ολότητα τού έργου καί τό παράγει αισθητικά, ταυτόχρονα τό άναπαράγει. Είναι νόμιμο μέσα στήν ολότητα τού έργου μόνον εφόσον είναι κάτι περισσότερο από τό δικό της νόημα. Καθώς τά έργα τέχνης όλο καί πιο άύστηρά ελέγχουν μέ τό σφυρί τό νοηματοδοτικό πλαίσιο, στρέφονται εναντίον του καί γενικά εναντίον τού νοήματος. Η άσυνείδητη εργασία τής καλλιτεχνικής ιδιοφυίας προκειμένου νά δώσει στό έργο νόημα άναιρεί τό νόημα ως κάτι ουσιώδες καί ως σταθερό θεμέλιο. Η πρωτοποριακή παραγωγή τών τελευταίων δεκαετιών συνειδητοποίησε αυτή τήν κατάσταση πραγμάτων, τήν έκανε θέμα της καί τήν ένέταξε στη δομή τών έργων. Είναι εύκολο νά άποδειχθεί ότι ό πρόσφατος νεοντανταϊσμός είναι πολιτικός άβάσιμος καί νά άπορριφθεί επειδή δέν έχει ούτε νόημα ούτε σκοπό, υπό τή διπλή έννοια αύτών τών όρων. Ξεχνά-κανείς ότι τά προϊόντα αύτής τής τάσης παρουσιάζουν αυτό πού άπέγινε τό νόημα χωρίς νά λαμβάνουν υπόψη ούτε τόν έαυτό τους, τό γεγονός ότι είναι έργα τέχνης. Τό έργο τού Beckett προϋποθέτει τρόπον τινά ήδη ως αυτονόητη τήν εμπειρία αύτής τής κατάστασης πραγμάτων, αλλά προχωρεί πέρα από τήν άφηρημένη άρνηση τού νοήματος καθόσον μέ τή σύστασή του μεταφέρει αυτή τή διαδικασία μέσα στίς παραδοσιακές κατηγορίες τής τέχνης, τίς άναιρεί μέ συγκεκριμένο τρόπο καί από τό τίποτε συνάγει άλλες. Η ξαφνική μεταβολή πού επέρχεται έτσι δέν είναι άσφαλώς τού τύπου μιας θεολογίας πού αισθάνεται ήδη άνακούφιση όταν απλώς καί μόνο γίνεται λόγος γιά τήν υπόθεσή της, όπως καί άν άποφαίνονται οί κρίνοντες, λές καί στό τέλος τού τούνελ πού παριστάνει τή μετά-

φυσική απουσία νοήματος, τόν κόσμο ως κόλαση, θά φανεί τό φως· ό Günther Anders είχε δίκιο όταν υποστήριζε τόν Beckett στρεφόμενος εναντίον εκείνων πού τό «μαγειρεύουν» γιά λογαριασμό τους.⁶⁴ Τά θεατρικά έργα τού Beckett είναι παράλογα όχι λόγω άπουσίας όποιουδήποτε νοήματος -διότι τότε θά ήταν άνάξια λόγου-, αλλά ως άκροαματική διαδικασία μέ θέμα τό νόημα. Θέτουν επί τάπητος τήν ιστορία του. Στο έργο του κυριαρχεί ή έμμομη ιδέα ενός θετικού τίποτε καθώς καί μιας άπουσίας νοήματος πού προέκυψε ιστορικά καί κατά συνέπεια είναι τρόπον τινά ό μισθός τού άνθρώπου, τό όποιο όμως δέν μπορεί νά διεκδικεί θεωρώντας τον ως θετικό νόημα. Παραταύτα άποκτα αισθητικό νόημα ή χειραφέτηση των έργων τέχνης από τό νόημά τους, όταν πραγματοποιείται στό αισθητικό νόημα: άκριβως επειδή τό αισθητικό νόημα δέν είναι ταυτόσημο μέ τό θεολογικό. Τά έργα τέχνης πού απαλλάσσονται από τήν επίφαση νοήματος δέν χάνουν αύτομάτως τή γλωσσοειδή τους ιδιότητα. Παρουσιάζουν ως νόημά τους τήν άπουσία νοήματος, μέ τήν ίδια βεβαιότητα όπως τά παραδοσιακά έργα τό δικό τους θετικό νόημα. Η τέχνη καταφέρνει σήμερα μέ τή συνεπή άρνηση τού νοήματος νά δικαιώνει τά αιτήματα πού ως αξιώματα συγκροτούσαν άλλοτε τό νόημα τών έργων. Γιαυτό λοιπόν τά έργα τού πío υψηλού μορφολογικού επιπέδου, πού δέν έχουν νόημα ή κινούνται έξω από κάθε νόημα, είναι κάτι περισσότερο από έργα χωρίς νόημα, αφού τό πνευματικό ή νοηματικό τους περιεχόμενο αύξάνεται μέ τήν άρνηση τού νοήματος. Η συνέπεια μέ τήν οποία ένα έργο άρνείται τό νόημα υποχρεώνει τό έργο νά έχει τήν ίδια πυκνότητα καί εσωτερική ένότητα ή οποία άλλοτε φανέρωνε τό νόημα. Τά έργα τέχνης, άκόμη καί χωρίς τή θέλησή τους, γίνονται νοηματικά πλαίσια καθόσον άρνούνται τό νόημα. Ένώ ή κρίση τού νοήματος έχει τίς ρίζες της σέ ένα ευρύτερο πρόβλημα κάθε τέχνης, ότι κανένα έργο δέν ικανοποιεί τό κριτήριο τής όρθολογικότητας, ό στοχασμός δέν μπορεί νά άποσιωπήσει τό ερώτημα μήπως ή τέχνη μέ τήν καταστροφή τού νοήματος εξωθείται στους κόλπους τής έκπραγματισμένης συνείδησης, τού θετικισμού, άκριβως εκείνο πού ή καθημερινή συνείδηση θεωρεί παράλογο. Άλλά τό κατώφλι μεταξύ τής αυθεντικής τέχνης, ή όποια άναλαμβάνει τήν ευθύνη γιά τήν κρίση τού νοήματος, καί μιας παραιτημένης, πού άποτελείται από προτάσεις πρωτοκόλλου υπό τήν κύριο-

λεκτική και μεταφορική έννοια, είναι ότι ατά σημαντικά έργα ή άρνηση του νοήματος εμφανίζεται με αρνητική μορφή, ενώ στα άλλα απεικονίζεται σκληροκέφαλα, θετικά. Τό καίριο ερώτημα είναι κατά πόσον στην άρνηση του νοήματος ενυπάρχει νόημα ή ή ίδια προσαρμόζεται στα δεδομένα- άν ή κρίση του νοήματος έχει γίνει άντικείμενο στοχασμού και ως τέτοια καθρεφτίζεται μέσα στο έργο ή παραμένει άμεση και κατά συνέπεια ξένη προς τό υποκείμενο. Τέτοια χαρακτηριστικά φαινόμενα μπορούν νά είναι και όρισμένα μουσικά έργα όπως τό *Κοντσέρτο για πιάνο* του Cage, για τά όποια τό τυχαίο είναι αυστηρός νόμος και έτσι αποκτούν ένα είδος νοήματος: τήν έκφραση του τρόμου. Στόν Beckett πάντως επικρατεί μία παρωδία ενότητας τόπου, χρόνου και δράσης, μέ έντεχνα ενσωματωμένα και εξισορροπημένα επεισόδια και μέ τήν καταστροφή ή όποια συνίσταται στό γεγονός ότι δέν επέρχεται. "Ένα από τά αινίγματα τής τέχνης, πού μαρτυρεί και τή δύναμη τής λογικότητάς τους, είναι ότι κάθε ριζική συνέπεια, άκόμη και ή λεγόμενη παράλογη, καταλήγει σέ ένα είδος νοήματος. Αυτό όμως δέν επιβεβαιώνει τόσο ότι αυτό τό είδος νοήματος είναι μεταφυσικά ουσιώδες, όπως συμβαίνει μέ κάθε πλήρως επεξεργασμένο έργο, όσο μάλλον τόν φαινομενικό του χαρακτήρα: τελικά ό φαινομενικός χαρακτήρας τής τέχνης συνίσταται στό γεγονός ότι μέσα στη γενική άπουσία νοήματος δέν μπορεί νά ξεφύγει από τήν υποβολή ενός νοήματος. 'Αλλά τά έργα τέχνης πού άρνοούνται τό νόημα πρέπει νά είναι διαταραγμένα και στην ενότητά τους- αυτή είναι ή λειτουργία του μοντάζ, τό όποιο υπογραμμίζοντας τήν άνομοιότητα μεταξύ των παράταιρων μερών αποκηρύσσει τήν ενότητα, ενώ ταυτόχρονα, ως μορφολογική άρχή, τήν επιφέρει. Γνωστή είναι ή σχέση ανάμεσα στην τεχνική του μοντάζ και τή φωτογραφία. Η θέση πού άρμόζει στό μοντάζ είναι ό κινηματογράφος. Η άπότομη, άσυνεχής διαδοχή των σεκάνς, τό κόψιμο ως καλλιτεχνικό μέσον, θέλει νά υπηρετεί προθέσεις χωρίς νά προσβάλλει εκείνη τήν άπουσία προθέσεων τής άπλής ύπαρξης πού επιδιώκει ό κινηματογράφος. Η άρχή του μοντάζ δέν είναι άσφαλώς ένα τέχνασμα ενσωμάτωσης τής φωτογραφίας και των παραγώγων της παρά τήν περιοριστική εξάρτησή της από τήν εμπειρική πραγματικότητα. Τό μοντάζ από μόνο του ξεπερνά τό πλαίσιο τής φωτογραφίας χωρίς νά επικυρώνει τήν υλικότητά της ως κανόνα: αυτόδιόρθωση τής φω-

τογραφίας. Τό μοντάζ εμφανίσθηκε ως αντίθεση προς κάθε τέχνη φορτισμένη με οίαθεση-ατμόσφαιρα, αρχικά μάλλον σέ αντίθεση προς τόν ίμπρεσσιονισμό. Αυτός διέλυε τά αντικείμενα σέ πολύ μικρά μέρη, ως στοιχεία άνασύνθεσης, τά οποία προέρχονταν κυρίως από τόν κύκλο τού τεχνικού πολιτισμού η των άμαλγαμάτων του μέ τη φύση, γιά νά τά προσφέρει άρραγή στό δυναμικό συνεχές. "Ήθελε νά σώσει αισθητικά, στην απεικόνιση, ο,τι ήταν άποξενωμένο καί έτερογενές. Άλλά όσο αύξανόταν ή ύπεροχή τών πεζών υλικών πραγμάτων άπέναντι στό ζωντανό υποκείμενο, τόσο λιγότερο άνθεκτική άποδεικνυόταν αυτή ή άντίληψη: ή ύποκειμενοποίηση τού άντικειμενικού κόσμου οδήγησε ξανά σέ έναν ρομαντισμό πού έγινε κατάφωρος όχι μόνο στό Jugendstil, αλλά καί στά όψιμα προϊόντα τού άθθεντικού ίμπρεσσιονισμού. Εναντίον αύτής τής άναστροφής διαμαρτυρήθηκε τό μοντάζ, μέ τά κολλημένα μέσα στίς εικόνες άποκόμματα εφημερίδων καί παρόμοια ένθετα, στά ήρωικά χρόνια τού κυβισμού. Ή φαινομενικότητα τής τέχνης, ή εντύπωση ότι μέ τή διαμόρφωση τών ετερογενών στοιχείων τού εμπειρικού κόσμου ή τέχνη συμφιλιώνεται μέ αύτόν, έπρεπε νά διαλυθεί: τό έργο τέχνης δεχόταν στους κόλπους του αύτούσια, μή φαινομενικά θρύψαλα τής εμπειρικής πραγματικότητας καί ομολογώντας έτσι τό ρήγμα μετέστρεφε τή λειτουργία του σέ παράγοντα αισθητικής επίδρασης. Ή τέχνη θέλει νά παραδεχθεί ότι είναι άνίσχυρη άπέναντι στην ολότητα τού όψιμου καπιταλισμού καί νά εγκαινιάσει τήν κατάργησή του. Τό μοντάζ είναι ή ένδο αισθητική συνθηκολόγηση τής τέχνης μέ τόν ετερογενή προς αυτή κόσμο. Ή άρνηση τής σύνθεσης γίνεται άρχή διαμόρφωσης, ενώ τό μοντάζ προσανατολίζεται άσυνείδητα προς μιά νομιναλιστική ουτοπία: τά καθαρά δεδομένα νά μή διαμεσολαβούνται από τή μορφή ή από έννοιες καί έτσι, άναπόφευκτα, νά χάνουν τόν χαρακτήρα τών δεδομένων. Πρέπει νά παρουσιάζονται αύτούσια, νά έπισημαίνονται μέ τή μέθοδο πού ή γνωσιολογία άποκαλεί δεικτική. Τό έργο τέχνης θέλει νά τά κάνει νά μιλήσουν μόνα τους μέσα από αύτό. "Ετσι ή τέχνη αρχίζει μιά δίκη κατά τού έργου τέχνης ως νοηματικού πλαισίου. Τά μονταρισμένα άπόβλητα, πρώτη φορά στην ιστορία τής τέχνης, αφήνουν ορατές ουλές στό νόημα, καί αύτό έντάσσει τό μοντάζ σέ έναν πολύ εύρύτερο πλαίσιο. Όλη ή αισθητική νεωτερικότητα μετά τόν ίμπρεσσιονισμό, άσφαλώς καί οί εκδηλώσεις τού ρι-

ζοσπαστικού έξπρεσσιονισμού, άποκηρύσσουν τή φαινομενικότητα ενός συνεχούς πού βασίζεται στην ενότητα της υποκειμενικής εμπειρίας, τό «ρεύμα των βιωμάτων». Τό πλέγμα των νημάτων πού άλλοεμπλέκονται όπως σε έναν οργανισμό διακόπτεται, ή πεποίθηση ότι συναρθρώνονται με ζωντανό τρόπο καταστρέφεται, εκτός άν αυτή ή συναλληλία είναι τόσο πυκνή καί περίπλοκη, πού τό νόημα χάνεται μέσα στό σκοτάδι. Τό συμπλήρωμα σέ αυτά άποτελεί ή αισθητική αρχή τής κατασκευής, ή άδυσώπητη πρωτοκαθεδρία τού προσχεδιασμένου όλου έναντι των λεπτομερειών καί τής συνάρτησής τους στή μικροδομή· από τήν άποψη τής μικροδομής όλη ή νεώτερη τέχνη θά μπορούσε νά άποκληθεί μοντάζ. 'Ασύνδετα μέρη αναγκάζονται από τήν ύπερκείμενη αρχή τού όλου νά συνυπάρξουν καί έτσι ή ολότητα, επιβάλλοντας τή σύνδεση των μερών πού λείπει, συνιστά πάλι ένα φαινομενικό νοηματικό πλαίσιο. Σέ αυτή τήν έπιβεβλημένη ενότητα αντιδρούν διορθωτικά οί τάσεις των λεπτομερειών, ή «όρμική ζωή των ήχων» ή των χρωμάτων στή μουσική είναι ό πόθος γιά αρμονία καί μελωδικότητα, γιά συμπληρωματική χρήση όλων των διαθέσιμων ήχων τής χρωματικής κλίμακας. Πάντως αυτή ή τάση άπορρέει επίσης από τήν ολότητα τού υλικού, τό φάσμα των δυνατοτήτων, δηλαδή είναι μάλλον συνάρτηση τού συστήματος παρά όντως αύθόρμητη. Ή ιδέα τού μοντάζ καί τής άλληλένδετης μέ αυτό τεχνολογικής κατασκευής δέν συμβιβάζεται μέ τήν ιδέα τού πλήρως έπεξεργασμένου έργου τέχνης, μέ τήν οποία άλλοτε πίστευε πώς είναι ταυτόσημη. Ή αρχή τού μοντάζ, ως αντίδραση κατά τής πλαστής οργανικής ενότητας, απέβλεπε στήν πρόκληση ενός σόκ. Μέ τήν άμβλυνση αύτου τού σόκ τό μονταρισμένο μόρφωμα ξαναγίνεται απλώς ούδέτερο, άδιάφορο προϊόν· αυτή ή μέθοδος δέν είναι επαρκής ως έναυσμα γιά τήν πρόκληση μιας επικοινωνίας μεταξύ τής αισθητικής καί τής έξωαισθητικής σφαίρας, τό ενδιαφέρον γιά τά μονταρισμένα μορφώματα αφορά απλώς τήν ιστορία τού πολιτισμού. "Όταν τό μοντάζ εξυπηρετεί απλώς έναν σκοπό, όπως στόν εμπορικό κινηματογράφο, οί προθέσεις είναι φανερές καί ενοχλητικές. Ή κριτική τής αρχής τού μοντάζ έπεκτείνεται στόν κονστρουκτιβισμό γενικά, μέσα στόν οποίο αυτή ή αρχή συγκαλύπτεται, ακριβώς επειδή ή κονστρουκτιβιστική διαμόρφωση γίνεται σέ βάρος των έπιμέρους παρορμήσεων, σέ τελική ανάλυση σέ βάρος τού μιμητικού στοιχείου, καί έτσι

τό μόρφωμα κινδυνεύει νά αρχίσει πλέον νά κροταλίζει. Ἡ ἴδια ἡ «αντικειμενικότητα», ὡς ἔμμονή στά πράγματα, ὅπως αὐτή πού αντιπροσωπεύει ὁ κονστρουκτιβισμός στή μὴ σκόπιμη τέχνη, ὑπόκειται στήν κριτική τῆς φαινομενικότητας: αὐτό πού συμπεριφέρεται σάν νά προκύπτει ἀπὸ τὰ ἴδια τὰ πράγματα δέν εἶναι ὄντως «αντικειμενικό» καθόσον μέ τή διαμόρφωση περικόπτει τό διαμορφωνόμενο καί δέν τό ἀφήνει νά πάει ἐκεῖ ὅπου ἀπὸ μόνο του θά ἤθελε, επικαλούμενη μιὰ ἀνύπαρκτη ἐγγενή σκοπιμότητα: ἀφήνει τὴν τελεολογία τῶν ἐπιμέρους στοιχείων νά ἀτροφῆσει. Ἡ «αντικειμενικότητα» ἀποκαλύπτεται ὡς Ἰδεολογία: ἡ καθαρὴ ἐνότητα χωρὶς περιττὰ ἀπόβλητα, τὴν ὁποία διεκδικεῖ γιὰ τὸν εαυτό του τό «άντικειμενικό» ἡ τεχνικὸ ἔργο τέχνης, δέν ἔχει ἐπιτευχθεῖ πραγματικά. Στὶς -πολύ μικρές- κοιλότητες ἀνάμεσα σέ ὅλα τὰ ἐπιμέρους στοιχεῖα τῶν κονστρουκτιβιστικῶν μορφωμάτων ἀποκαλύπτονται τὰ χάσματα τοῦ ἐνοποιημένου ἔργου, πού μοιάζουν μέ τὰ διστάμενα συμφέροντα τῶν ἐπιμέρους κοινωνικῶν ομάδων ὑπὸ τὴν καταπίεση τῆς ολοκληρωτικῆς διοίκησης. Ἡ δυναμικὴ μεταξὺ τοῦ ὅλου καί τῶν μερῶν, μετὰ τὴν ἀποτυχία τῆς ὑπερκείμενης ἀρχῆς, παραπέμπεται πίσω, στήν κατώτερη βαθμίδα, τίς παρορμήσεις τῶν λεπτομερειῶν, σύμφωνα μέ τό νομιναλιστικὸ καθεστῶς. Ἡ τέχνη σήμερα εἶναι νοητὴ μόνο χωρὶς μιὰ ὑπερκείμενη γενικὴ καί σφετεριστικὴ ἀρχή. Ἡ ἀντιοργανικὴ πρακτικὴ τοῦ μοντάζ ἔχει τό ἀντίστοιχό της στὶς κηλίδες μέσα στά καθαρὰ ἐκφραστικά, οργανικά μορφώματα, τίς ὁποῖες δέν μπορεῖ κανεὶς νά σβῆσει. Μιὰ αντινομία ἀποκτὰ περίγραμμα. Ἔργα τέχνης σύμμετρα πρὸς τὴν αἰσθητικὴ ἐμπειρία θά ἦταν μεστὰ νοήματος ὑπὸ τὴν ἐννοια ὅτι τὰ ἐπιτηρεῖ μιὰ αἰσθητικὴ ἐπιταγή: αὐτό εἶναι σημαντικό, στοῦ ἔργο τέχνης ὅλα εἶναι σημαντικά. Οἱ ἐξελίξεις πού προκλήθηκαν ἀπὸ αὐτό τό Ἰδανικό οδηγοῦν πρὸς τὴν ἀντίθετη κατεύθυνση. Ὁ ἀπόλυτος καθορισμός, πού σημαίνει ὅτι ὅλα εἶναι σημαντικά καί ἐξίσου ἀπαραίτητα, ὅτι τίποτε δέν πρέπει νά μένει ἐξῶ ἀπὸ τό πλαίσιο, συγκλίνει, σύμφωνα μέ τὴν ἀποψη τοῦ Gyorgy Ligeti, μέ τό ἀπολύτως τυχαίον. Αὐτὴ ἡ ἐκτίμηση υπονομεύει τὴν Ἰδια τὴν αἰσθητικὴ νομοτέλεια, πού πάντοτε ἔχει κάτι τεχνητό, κάτι πού μοιάζει μέ κανόνες παιγνιδίου, κάτι τυχαίον. "Ἦδη ἀπὸ τίς ἀρχές τῶν νεώτερων χρόνων, ολοφάνερα στήν ὁλλανδικὴ ζωγραφικὴ τοῦ δέκατου ἐβδόμου αἰῶνα καί στοῦ πρώιμο ἀγγλικὸ μυθιστόρημα, ἡ τέχνη περιλάμβανε

τυχαία στοιχεία δσον άφορά τό τοπίο καί τή μοίρα των ανθρώπων, ώς δεδομένα μιας ζωής πού δεν μπορούσε νά κατασκευασθεῖ βάσει τής ιδέας καί δέν επιστεγαζόταν από μιά θεία τάξη όπως στόν μεσαιώνα, καί προσέδιδε σέ αυτά τά τυχαία στοιχεία ελεύθερα ένα νόημα. Άλλά ή άντικειμενικότητα τού υποκειμενικά προσδιδόμενου νοήματος, πού τόσο στην άρχή όσο καί στη μακρά περίοδο άνόδου τής άστικής τάξης δέν φαινόταν προβληματική, αποδείχθηκε άδύνατη, ώσπου καί τό Ιδιο τό νοηματικό πλαίσιο άποκάλυψε τόν τυχαίο του χαρακτήρα, τόν όποιο άποτόλμησε κάποτε νά κατονομάσει ή καλλιτεχνική διαμόρφωση. Η εξέλιξη πού οδήγησε στην άρνηση τού νοήματος επιβάλλει στό νόημα τό τίμημα πού τού αξίζει. Ενώ αύτή ή άρνηση είναι αναπόφευκτη καί έμπεριέχει τήν αλήθεια της, δέν συνοδεύεται από μιά άνάλογη άντικαλλιτεχνική διάθεση, αλλά από κάτι πενιχρό καί μηχανικό, πού ξαναστρέφει τήν εξέλιξη πρós τήν ιδιωτική σφαίρα. Αύτή ή μετάβαση συμβαδίζει μέ τήν εξάλειψη τής αισθητικής υποκειμενικότητας βάσει τής Ιδιας της τής λογικής; πρέπει νά πληρώσει για τήν αναλήθεια πού παρήγαγε μέ τή μορφή τής αισθητικής φαινομενικότητας. Άκόμη καί ή λεγόμενη λογοτεχνία τού παραλόγου συμμετέχει, όσον άφορά τούς μεγαλύτερους εκπροσώπους της, στή διαλεκτική, καθόσον μέ τό τελεολογικά οργανωμένο της νοηματικό πλαίσιο άποφαίνεται ότι δέν υπάρχει νόημα καί έτσι, μέ τήν καθορισμένη άρνηση, διαφυλάσσει τήν κατηγορία τού νοήματος. Αυτό τό στοιχείο καθιστά δυνατή καί απαιτεί τήν έρμηνεία των έργων της.

Μέ τήν κριτική τού νοήματος δέν έχουν έξαφανισθεῖ χωρίς νά αφήσουν ίχνη οί κατηγορίες πού συγγενεύουν μέ τήν ενότητα, ούτε καν ή έννοια τής αρμονίας. Η καθορισμένη άντίθεση κάθε έργου τέχνης πρós τήν απλή εμπειρική πραγματικότητα απαιτεί τήν εσωτερική συνοχή του. Αλλιώς θά εισχωρεί μέσα από τά κενά τής δομής, όπως στό μοντάζ, αταίριαστο καί δύσμορφο εκείνο πού τό έργο θέλει νά άποκλείσει. Αυτό Ισχύει για τήν παραδοσιακή έννοια τής αρμονίας. Ό,τι από αύτή έπιζει άκόμη μετοικεί, μέ τήν άρνηση τού γαστρονομικού στοιχείου, στην κορυφή, τό όλον, όσο καί άν αυτό δέν είναι πιά μιά ύπερκείμενη άρχή απέναντι στίς λεπτομέρειες. Άκόμη καί όταν ή τέχνη άρνεῖται νά λάβει μιά στάση ουδέτερης καί άποστασιοποιημένης θεώρησης τού κόσμου» καί επιμένει στην πλήρη άσυμφωνία καί διαφωνία, αυτά τά άντικονφορ-

μιστικά στοιχεία είναι για την ίδια συστατικά ένότητας· χωρίς την ενότητα αυτά δεν θα μπορούσαν καν νά διαφωνούν. Ἀκόμη καί όταν ἡ τέχνη υπακούει ἀνεπιφύλακτα στίς αυθόρμητες ιδέες, ἡ ἀρχή τῆς ἀρμονίας, μεταμορφωμένη καί ἀγνώριστη, παίζει τόν ρόλο τῆς, ἐπειδή αὐτές οἱ ἐμπνεύσεις πρέπει νά ἐφαρμόσουν ἡ νά δέσουν, ὅπως λένε οἱ καλλιτέχνες, ἀλλιῶς εἶναι ἀχρηστες· σέ αὐτή τή σκέψη ἐνυπάρχει τουλάχιστον ὡς σημεῖο φυγῆς ἡ ιδέα μίας οργανωτικῆς παρέμβασης καί τῆς ἐπίτευξης μίας συμφωνίας. Ἡ αισθητική ἐμπειρία, ὅπως ἐξάλλου καί ἡ θεωρητική, εἶναι ἐξοικειωμένη μέ τήν ιδέα ὅτι οἱ ἐμπνεύσεις πού δέν «δένουν» πάνε στό βρόντο. Ἡ παρατακτική λογικότητα τῆς τέχνης συνίσταται στήν ἰσορροπία τῶν συντονιζόμενων, σέ ἐκείνη τήν ομοιότητα πού ἀποτελεῖ τήν τελευταία μορφή μετουσίωσης τῆς αισθητικῆς ἀρμονίας. Μιά τέτοια αισθητική ἀρμονία εἶναι κάτι ἀρνητικό ἀπέναντι στά στοιχεία τῆς, διαφωνεῖ μέ αὐτά: τά στοιχεία τῆς ἀρμονίας ὑφίστανται κάτι παρόμοιο μέ τή μεταχείριση πού εἶχαν ἄλλοτε οἱ μεμονωμένοι φθόγγοι στήν καθαρή συμφωνία (*Konsonanz*), τήν τρίφωνη συγχορδία. Ἐτσι ἡ αισθητική ἀρμονία γίνεται ἐπίσης ἓνα στοιχεῖο μεταξύ ἄλλων. Ἦταν σφάλμα ἐκ μέρους τῆς παραδοσιακῆς αισθητικῆς νά υπερβάλλει τή σημασία αὐτοῦ τοῦ στοιχείου, τῆς σχέσης μεταξύ τοῦ ὅλου καί τῶν μερῶν, ἀνάγοντάς τιν σέ ἀπόλυτη ὁλότητα. Μέ αὐτή τήν υπερβολή ἡ ἀρμονία εἶχε γίνει ὁ θρίαμβος πάνω στά ἑτερογενή στοιχεία, ἓνα ἐμβλημα ἀπατηλῆς θετικότητας. Ἡ ἰδεολογία τῆς φιλοσοφίας τοῦ πολιτισμοῦ, γιά τήν ὅποια τό κλειστό καί ἐνιαῖο σύνολο, τό νόημα καί ἡ θετικότητα εἶναι συνώνυμα, καταλήγει κατὰ κανόνα σέ μιά ἐξύμνηση τῶν παλαιῶν καιρῶν (*laudatio temporis acti*): ὅτι παλαιότερα, στίς κλειστές κοινωνίες, κάθε ἐργό τέχνης εἶχε τή θέση του, τή λειτουργία του, τή νομιμότητά του, γι'αὐτό ἀπολάμβανε τήν εὐλογία τοῦ κλειστοῦ, ἀποπερατωμένου καί ἐνιαίου ἐργου, ἐνῶ σήμερα χτίζουν στό κενό καί τό ἐργό τέχνης εἶναι ἐξαρχῆς καταδικασμένο νά ἀποτύχει. Ὅσο ὁλοφάνερο καί ἂν εἶναι τό περιεχόμενο τέτοιων ἐκτιμήσεων, πού στό σύνολό τους τηροῦν μιά πολύ μεγάλη ἀπόσταση ἀσφαλείας ἀπό τήν τέχνη καί ἀδικαιολόγητα φαντάζονται πῶς κινούνται σέ ἓνα ἐπίπεδο ἀνώτερο ἀπό τίς ἐνδοαισθητικές ἀναγκαιότητες, εἶναι προτιμότερο νά συγκεντρώνει κανεῖς τήν προσοχή του στά ψυχία ἀλήθειας πού περιέχουν παρά νά τίς ἀπορρίπτει ἀφηρημένα λόγῳ

τού ρόλου τους καί μή ασχολούμενος πιά με αυτές νά τίς συντηρεί άθελα του. Κανένα έργο τέχνης δέν χρειάζεται α ριογί μιά τάξη πραγμάτων πού θά τό υποδέχεται, θά τό προστατεύει καί θά τό προσλαμβάνει. "Αν σήμερα τίποτε πιά δέν εύσταθεί, αυτό γίνεται επειδή καί ή άλλοτινή εύστάθεια ήταν ψευδής. Δέν υπάρχει καμμιά άντιστοιχία ανάμεσα στον κλειστό καί έναίιο χαρακτήρα τού αισθητικού, σέ τελική άνάλυση τού έξωαισθητικού συστήματος άναφοράς καί στήν άξια τού ίδιου τού έργου τέχνης. Η προβληματικότητα τού ιδανικού μιας κλειστής-έναίας κοινωνίας μεταδίδεται καί στό κλειστό-έναίιο έργο τέχνης. Δέν υπάρχει αμφιβολία ότι τά έργα τέχνης, όπως άπαρέγκλιτα επαναλαμβάνουν οι άντιδραστικοί, έχασαν πλέον τούς δεσμούς τους μέ ένα σύστημα άναφοράς. Η έξοδος στά άνοιχτά προκαλεί τόν φόβο τού κενού· τό γεγονός ότι άπευθύνονται στήν άνωθυμία, ότι τελικά μιλούν στό κενό, δέν είναι μόνον ευλογία ούτε γιά τήν εσωτερική τους ύπόσταση: δέν συμβάλλει ούτε στήν αύθεντικότητα τους ούτε στήν άπόκτηση μιας σημασίας ή βαρύτητας. Έδώ βρίσκεται ή αιτία γιά ο,τι είναι προβληματικό στό αισθητικό πεδίο· τά υπόλοιπα είναι άνιαρά. Ο Hermann Grab είχε έξάρει στόν καιρό του τό γεγονός ότι ό προκαθορισμός τής τεχνοτροπίας στή μουσική γιά πιάνο τού δέκατου έβδομου καί των άρχών τού δέκατου όγδοου αιώνα δέν επέτρεπε τή σύνθεση αισθητά κακής μουσικής· ή άπάντηση είναι ότι εξίσου λίγη ήταν τότε καί ή έμφαντικά καλή μουσική. Η μουσική τού Bach ήταν, τόσο άπαράμιλλα ανώτερη άπό τήν προηγούμενη καί τή σύγχρονή του μουσική, επειδή έσπασε εκείνη τήν προκαθορισμένη τεχνοτροπία. 'Ακόμη καί ό Lucács τής πρώιμης περιόδου δέν μπορούσε παρά νά άναγνωρίσει στή Θεωρία τον μυθιστορήματος ότι μετά τό τέλος των δήθεν μεστών νοήματος καιρών τά έφΟ τέχνης απέκτησαν άπείρως μεγαλύτερο πλούτο καί βάθος.⁵ Τό επιχείρημα πού συνηγορεί υπέρ τής επιβίωσης τής έννοι-ας τής αρμονίας ως στοιχείου είναι ότι τά έργα τέχνης πού έξεγέρθηκαν κατά τού ιδανικού τής μαθηματικής αρμονίας καί τής επιταγής γιά συμμετρικές άναλογίες καί επιδίωξαν τήν άπόλυτη άσυμμετρία δέν άπαλλάχθηκαν εντελώς άπό τή συμμετρία. Η άσυμμετρία μπορεί νά κατανοηθεί μόνο σέ σχέση μέ τή συμμετρία, όπως δείχνουν, ως πρόσφατο παράδειγμα, αυτά πού ό Kahnweiler άποκάλεσε φαινόμενα παραμόρφωσης στόν Picasso. Μέ παρόμοιο

τρόπο ή νεώτερη μουσική εξέφρασε τά σέβη της στην καταργημένη τονικότητα αναπτύσσοντας εξαιρετική άποστροφή προς τά υπολείμματα της. Από τήν πρώτη ατονική περίοδο προέρχεται ή ειρωνική παρατήρηση τού Schönberg ότι ή «κηλίδα τής σελήνης» στόν *Pierrot Lunaire* είναι δουλεμένη σύμφωνα μέ τούς κανόνες τής αύστηρής σύνθεσης, ότι οί συμφωνίες (Konsonanzen) είναι πάντοτε προετοιμασμένες καί επιτρέπονται μόνο στά άσθενή μέρη των μέτρων. Όσο περισσότερο προχωρεί ή πραγματική υποταγή τής φύσης, τόσο μεγαλύτερη είναι ή άμηχανία τής τέχνης προκειμένου νά ομολογήσει ότι ύπόκειται καί ή ίδια στόν νόμο αύτής τής προόδου. Μυρίζεται ότι μέ τό ιδανικό τής άρμονίας επιζητεί κανείς κολακευτικά τήν εύνοια τού διοικούμενου κόσμου, ενώ από τήν άλλη μεριά ή αντίθεση τής τέχνης προς αυτόν τόν κόσμο μέ αυξανόμενη αυτόνομία συνεχίζει τήν υποταγή τής φύσης. Η κυριαρχία πάνω στή φύση είναι υπόθεσή της καί ταυτόχρονα έρχεται σέ αντίθεση προς τήν τέχνη. Πόσο στενά συνδέονται τέτοιου είδους ευαισθησίες τής τέχνης μέ τή θέση της στήν κοινωνική πραγματικότητα μπορούσε κανείς νά τό αισθανθεί τά πρώτα μεταπολεμικά χρόνια στίς κατεστραμμένες από τούς βομβαρδισμούς γερμανικές πόλεις. Ένόψει τού απτού χάους ή οπτική τάξη, τήν οποία τό αισθητικό αισθητήριο είχε από καιρό άπορρίψει, άρχισε πάλι νά δελεάζει σάν ευλογία. Άλλά ή φύση πού άρχισε νά κερδίζει έδαφος, ή βλάστηση μέσα στά χαλάσματα, έθεσε δικαίως τέρμα σέ κάθε φυσιολατρικό ρομαντισμό τουριστικού τύπου. Για μία ιστορική στιγμή επανήλθε εκείνο πού ή παραδοσιακή αισθητική άποκαλούσε «ικανοποίηση» από τίς άρμονικές καί συμμετρικές σχέσεις. Όταν ή παραδοσιακή αισθητική, συμπεριλαμβανομένου τού Hegel, έξήρε τήν αρμονία τής φυσικής ομορφιάς, προέβαλλε πάνω στήν υποταγμένη φύση τήν αυτόϊκανοποίηση τής κυριαρχίας. Τό ποιοτικά Νέο πού χαρακτηρίζει τίς νεώτερες εξελίξεις στήν τέχνη είναι ίσως ότι λόγω τής άλλεργίας κατά των τάσεων εναρμόνισης επιθυμεί νά καταργήσει τήν αρμονία άκόμη καί υπό τήν άπορριπτόμενη μορφή της* αυτό συνιστά πράγματι μία άρνηση τής άρνησης, με τό μοιραίο αποτέλεσμα νά περνά μέ αυτόϊκανοποίηση σέ μία νέα θετικότητα, τήν έλλειψη έντασης πολλών εικαστικών καί μουσικών έργων στίς μεταπολεμικές δεκαετίες. Η ψευδής θετικότητα είναι ό τεχνολογικός τόπος τής απώλειας νοήματος. Αυτό πού κατα την

ηρωική περίοδο τής μοντέρνας τέχνης αντιλαμβανόταν κανείς ως τό νόημά της διατηρούσε τά στοιχεία τής τάξης ως αντικείμενα καθορισμένης άρνησης· ή εξάλειψή τους καταλήγει σέ τελική ανάλυση σέ μία ταυτότητα κενή καί χωρίς τριβές. Ακόμη καί τά απελευθερωμένα από άρμονιστικές-συμμετρικές ιδέες έργα τέχνης έχουν τά τυπικά-μορφολογικά χαρακτηριστικά τής ομοιότητας καί τής αντίθεσης, τής στατικής καί τής δυναμικής, τής θέσης ενός στοιχείου, τών μεταβατικών πεδίων, τής ανάπτυξης, τής ταυτότητας καί τής επανόδου. Δέν μπορούν νά εξαλείψουν τή διαφορά ανάμεσα στην πρώτη εμφάνιση ενός στοιχείου τους καί την όσοδήποτε τροποποιημένη επανάληψή του. "Όλο καί πίο εκλεπτυσμένη είναι ή Ικανότητά τους νά νοιώθουν καί νά εκμεταλλεύονται τίς σχέσεις άρμονίας καί συμμετρίας στην πίο άφηρημένη τους μορφή. Ένώ στην παλαιότερη μουσική ή συμμετρία αποκτούσε μία λιγότερο ή περισσότερο χειροπιαστή επανάληψη, σήμερα άρκεί μερικές φορές μία άόριστη ομοιότητα ήχοχρωμάτων σέ διάφορα σημεία. Η απαλλαγμένη από κάθε στατική αναφορά δυναμική, πού δέν είναι πλέον αναγνωρίσιμη πάνω σέ κάτι σταθερό καί ενάντιό της, μετατρέπεται σέ κάτι αιώρούμενο πού δέν προχωρεί. Τό *Zeitmaße* τού Stockhausen θυμίζει εξωτερικά μία ολοκληρωμένη καντέντσα, μία πλήρως επεξεργασμένη αλλά στατική δεσπόζουσα. Καί όμως τέτοιες σταθερές γίνονται σήμερα αυτό πού είναι, άμετάβλητες, μόνον αν θεωρηθούν μέσα στό πλαίσιο τής αλλαγής· όποιος τίς άποστάξει μέσα από τή δυναμική ζύμωση τής ιστορίας καί τό κράμα τού μεμονωμένου έργου, ήδη τίς έχει νοθεύσει.

Έπειδή ή Ιδια ή έννοια τής πνευματικής τάξης πραγμάτων είναι άχρηστη, δέν μπορεί επίσης νά μεταφερθεί από τήν επιχειρηματολογία περί πολιτισμού στην τέχνη. Στο ιδανικό τού αποπερατωμένου, κλειστού καί ενιαίου έργου τέχνης άναμειγνύονται έτερόνυμα πράγματα: ή άδήριτη ανάγκη γιά συνοχή, ή πάντοτε εύθραυστη ούτοπία τής συμφιλίωσης στην εικόνα καί ή λαχτάρα τού αντικειμενικά έξασθενημένου υποκειμένου γιά μία ετερόνομη τάξη πραγμάτων, μία από τίς κύριες συνιστώσες τής γερμανικής ιδεολογίας. Αυταρχικά ένστικτα πού πρós τό παρόν δέν βρίσκουν άμεση ικανοποίηση εκτονώνονται μέσα στην ιδεατή εικόνα (*imago*) μιας απολύτως κλειστής-ένιαίας κουλτούρας πού έγγυάται ένα νόημα. Η πλήρης ενότητα ως αυτοσκοπός, ανεξάρτητα από τό περιεχόμενο αλή-

θείας καί τίς προϋποθέσεις αυτής τής ενότητας, είναι μία κατηγορία πού πραγματικά θά τής άξιζε ή διαβόητη μομφή του φορμαλισμού. Τά θετικά καί καταφατικά έργα τέχνης -σχεδόν τό σύνολο τής παραδοσιακής τέχνης- δέν μπορεί κανείς άσφαλώς γιαυτό νά τά πετάξει στόν κάλαθο τών άχρηστων ή νά σπεύσει νά τά υπερασπισθεῖ στηριζόμενος στό πολύ άφηρημένο επιχείρημα ότι, μέ τήν πλήρη αντίθεσή τους πρός τήν εμπειρική ζωή, είναι καί αυτά κριτικά καί αρνητικά. Η φιλοσοφική κριτική τού αστόχαστου νομιναλισμού δέν επιτρέπει νά ερμηνεύσουμε τήν τροχιά τής προϊούσας άρνητικότητας -τήν άρνηση ενός άντικειμενικά δεσμευτικού νοήματος- χωρίς περιστροφές ώς τροχιά προόδου τής τέχνης. Όσο καί άν ένα lied τού Webern είναι πió άρτια επεξεργασμένο, ή οίκουμενικότητα τής γλώσσας άκόμη καί τού κύκλου *Die Winterreise* (Τό χειμωνιάτικο ταξίδι) τού Schubert προσδίδει σέ αυτό τό έργο ένα στοιχείο ανωτερότητας. Ένώ πρίν από τόν νομιναλισμό ή τέχνη δέν είχε βρει τή γλώσσα της, εντούτοις δέν υπάρχει καμμία γλώσσα ριζικά χωρισμένη από τή γενικότητα (ή οίκουμενικότητα) ώς μέσον έκφρασης καί σύστασης πέρα από την καθαρή μερικότητα, ή όποια όμως είναι επίσης άπαραίτητη. Αυτή ή γενικότητα εμπεριέχει κάτι καταφατικό: τό άντιλαμβανόμαστε άκούγοντας τίς λέξεις συναίνεση ή συμφωνία. Η κατάφαση καί ή αυθεντικότητα συνυπάρχουν σέ μεγάλο βαθμό στην τέχνη. Αυτό δέν είναι επιχείρημα κατά κανενός μεμονωμένου έργου τέχνης, τό πολύ κατά τής ίδιας τής γλώσσας τής τέχνης. Όλες οι τέχνες φέρουν ίχνη κατάφασης, εφόσον κάθε τέχνη, καί μόνο μέ την ύπαρξή της, αίρεται πάνω από τίς δυσκολίες καί τήν ταπείνωση τής άπλής ύπαρξης. Όσο πió δεσμευτική είναι ή τέχνη άπέναντι στόν έαυτό της, όσο πió πλούσια, πió πυκνή, πió ολοκληρωμένη καί ενιαία είναι ή διαμόρφωση τών έργων, τόσο περισσότερο τείνει πρός τήν κατάφαση, καθώς ή τέχνη, άνεξάρτητα από τό έκάστοτε φρόνημα, υποβάλλει τήν Ιδέα ότι τά δικά της χαρακτηριστικά είναι οι ιδιότητες τού είναι καθ' έαυτό πέρα από την τέχνη. Η *a priori* κατάφαση είναι ή ιδεολογική της σκοτεινή πλευρά. Κατευθύνει τήν άνταύγεια τής δυνατότητας πάνω στην υφιστάμενη κατάσταση άκόμη στην καθορισμένη της άρνηση. Αυτό τό καταφατικό στοιχείο εξαφανίζεται από τήν άμεσότητα τών έργων τέχνης καί από αυτό πού λένε, γιά νά περιορισθεῖ στό γεγονός ότι τά έργα εξακολουθούν έστω άπλώς καί μόνο νά τό λένε.⁶⁶ Τό γεγονός

ότι τό παγκόσμιο πνεύμα δέν τήρησε τίς υποσχέσεις ίου προσδίδει σήμερα στά καταφατικά έργα του παρελθόντος μάλλον μιά συγκινητική νότα καί δύσκολα θά μπορούσαμε νά πούμε ότι έχουν ακόμην όντως ιδεολογικό χαρακτήρα· ή ίδια ή τελειότητα των τέλειων έργων έμφανίζεται σήμερα μάλλον μέ μιά κακή όψη, ως μνημείο βίας, παρά ως έξιδανίκευση, διότι αυτή ή πλευρά είναι πολύ διαφανής γιά νά προκαλέσει αντίσταση. Ή στερεότυπη έκφραση θέλει αυτά τά έργα επιβλητικά. Κατ' αυτό είναι μιά προέκταση τού στοιχείου τής βίας, τήν οποία επίσης έξουδετερώνουν· ένοχή τους είναι ή άθωότητά τους. Ή μοντέρνα τέχνη, άδύναμη, κηλιδωμένη, σφαλερή, είναι μιά κριτική τής από πολλές απόψεις πίο ισχυρής καί πίο επιτυχούς παραδοσιακής τέχνης: κριτική τής επιτυχίας. Βάση προσανατολισμού της είναι ή ανεπάρκεια εκείνου πού έμφανίζεται έπαρκές· όχι μόνο στην καταφατικότητά του, αλλά καί καθόσον, πρós όφελος του, δέν είναι αυτό πού θέλει νά είναι. Αυτά αναφέρονται λόγου χάρη σέ μερικά στοιχεία πάζλ τού κλασσικισμού στή μουσική, σέ κάτι μηχανικό πού έμπεριέχει ή τεχνική τού Bach ή, στή μεγάλη ζωγραφική, ή έπιβολή από τά πάνω αύτού πού κυριαρχούσε επί αιώνες καί λεγόταν σύνθεση, ώσπου ξαφνικά, όπως παρατήρησε ό Valéry, μέ τόν ίμπρεσιονισμό έγινε αδιάφορο.

Τό καταφατικό στοιχείο ταυτίζεται μέ τήν υποταγή τής φύσης: ότι αυτό πού έχει ύποστεί ή φύση είναι καλό· διαπραττοντάς το ακόμην μιά φορά στην περιοχή τού φαντασιακού, ή τέχνη τό κάνει δική της πράξη καί μετατρέπεται σέ νικητήριο παιάνα. Έδώ, όπως καί στή μωρία, ή τέχνη μετουσιώνει τό τσίρκο. "Έτσι ή τέχνη έρχεται σέ άλυτη σύγκρουση μέ τήν ιδέα τής σωτηρίας τής καταπιεσμένης φύσης. 'Ακόμην καί τό πίο χαλαρό έργο είναι προϊόν έντεταμένων έξουσιαστικών δυνάμεων, πού στρέφονται κατά τού ίδιου τού κυριαρχούντος πνεύματος, τό όποιο δαμάζεται μετατρεπόμενο σέ έργο τέχνης. Τέτοιο υπόδειγμα είναι ή έννοια τού κλασσικού. Ή έμπειρία τής ελληνικής γλυπτικής, πρότυπου κάθε κλασσικής τέχνης, τείνει νά κλονίσει τήν έμπιστοσύνη σέ αυτά, αναδρομικά καί γιά μελλοντικές έποχές. Αύτή ή τέχνη κατάργησε τήν άπόσταση από την έμπειρική ζωή, την όποια τηρούσαν τά αρχαϊκά γλυπτά. Σύμφωνα μέ τήν παραδοσιακή αισθητική θέση, ή κλασσική γλυπτική επίδωκε την ταυτότητα τού γενικού, τής ιδέας, καί τού ειδικού, τής άτομικότητας: άσφαλώς επειδή δέν μπορούσε πιά νά στηριχθεί

στην αισθητή εμφάνιση τής Ιδέας. Για νά αισθητοποιηθεί έπρεπε νά ενσωματώσει μέσα της καί στη μορφολογική αρχή της τόν εμπειρικά άτομοποιημένο κόσμο των φαινομένων. Αυτό όμως δεσμεύει ταυτόχρονα τήν πλήρη άτομοποίηση, ή όποια Ισως βρισκόταν ακόμῃ έξω από τόν ορίζοντα τής κλασσικής ελληνικής τέχνης· ή εμπειρία της πραγματοποιήθηκε άργότερα, στους ελληνιστικούς χρόνους, σέ συμφωνία μέ τήν κοινωνική τάση. Ή προβλεπόμενη από τήν κλασσική τέχνη ενότητα μεταξύ τού γενικού καί τού ειδικού δέν είχε επιτευχθεί ούτε στήν άττική τέχνη, πόσο μάλλον άργότερα. Γιαυτό τά κλασσικά γλυπτά κοιτάζουν μέ εκείνο τό άπλανές βλέμμα πού μάλλον προδίδουν αρχαϊκό τρόπο παρά άκτινοβολούν εκείνη τήν εύγενή απλοϊκότητα καί τό ήρεμο μεγαλείο πού προέβαλε πάνω τους άργότερα ό συναισθηματισμός τού δέκατου όγδοου αιώνα. Αυτό πού σήμερα είναι εμφανές στήν άρχαιότητα διαφέρει ριζικά από τήν άντιστοιχία μέ τόν ευρωπαϊκό κλασσικισμό τής εποχής τής Γαλλικής επανάστασης καί τού Ναπολέοντα, όπως καί τής μπωντλαϊρικής περιόδου. Όποιος δέν κλείνει συμβόλαιο μέ τήν άρχαιότητα, ως φιλόλογος ή άρχαιολόγος, όπως αυτό πού διόλου δέν περιφρονείται ήδη από τόν ούμανισμό καί μετέπειτα, δέν άναγνωρίζει τήν κανονιστική άξίωση τής άρχαιότητας. Σχεδόν τίποτε πιά δέν μιλάει από μόνο του χωρίς τήν επίπονη καί μακροχρόνια συμπαράσταση τής κλασσικής παιδείας, ακόμῃ καί ή ποιότητα των έργων δέν είναι διόλου άναμφισβήτητη. Αυτό πού μάς καταπλήσσει είναι τό μορφολογικό επίπεδο. Φαίνεται πώς δέν έχει σωθεί σχεδόν κανένα δείγμα χυδαιότητας ή βαρβαρότητας, ούτε καν από τήν αύτοκρατορική περίοδο, όπου σύμφωνα μέ σαφείς ενδείξεις είχε άρχίσει ή μαζική εργοστασιακή παραγωγή. Τά ψηφιδωτά στά δάπεδα των -μάλλον ενοικιαζόμενων- σπιτιών στήν Ώστια αποτελούν μιά μορφή. Ή πραγματική βαρβαρότητα στήν άρχαία κοινωνία: δουλεία, γενοκτονία, περιφρόνηση τής ανθρώπινης ζωής, δέν άφησε πολλά ίχνη στήν τέχνη, από τούς κλασσικούς χρόνους τής Άττικής καί μετέπειτα· τό γεγονός ότi ή τέχνη έμεινε άνέγγιχτη, όπως έχει συμβεί καί σέ άλλους «βαρβαρικούς πολιτισμούς», δέν τήν τιμά. Ή έμμονή τής άρχαίας τέχνης στή μορφή πρέπει μάλλον νά άναχθεί στό γεγονός ότi ό κόσμος των αισθήσεων δέν είχε ταπεινωθεί ακόμῃ για τήν ίδια από τά σεξουαλικά ταμπού πού άργότερα έπεκτάθηκαν καί πέρα από τήν περιοχή τής άμεσης ισχύος

τους. Έδω είχε τις ρίζες της ή κλασσικιστική νοσταλγία του Baudelaire. Όλα αυτά που στην καπιταλιστική κοινωνία, ως τέχνη και σε βάρος της τέχνης, συμμαχούν με τη χυδαιότητα δεν συν-αρτώνται μόνο με τό εμπορικό συμφέρον, τό οποίο εκμεταλλεύεται την άκρωτηριασμένη σεξουαλικότητα, αλλά είναι ή σκοτεινή πλευ-ρά της χριστιανικής έσωτερίκευσης. "Όμως ή συγκεκριμένη παρ-οδικότητα του κλασσικού, τήν οποία ό Hegel και ό Marx δέν είχαν ζήσει στην εποχή τους, φανερώνει ότι σέ αυτή τή φθορά υπόκειται και ή έννοια του κλασσικού μαζί με τό κανονιστικό της περιεχόμε-νο. Τό δίλημμα μεταξύ άνοστου κλασσικισμού και της επιταγής για έσωτερική συνοχή ενός μορφώματος δέν λαμβάνει υπόψη τήν αντίθεση μεταξύ του άληθινά κλασσικού και του γύψου. Ή τελευ-ταία είναι τόσο άκαρπη όσο λόγου χάρη και ή αντιδιαστολή του μοντέρνου προς τό μοντερνίζον. Εκείνο που στό όνομα του υπο-τιθέμενου γνήσιου αποκλείεται ως προϊόν εκφυλισμού, συνήθως ενυπάρχει στό πρώτο ως ένζυμο του, ενώ ή ακριβής έκτομή του κάνει τό υποτιθέμενο γνήσιο στείρο και άθώο. Στην έννοια του κλασσικού πρέπει νά κάνουμε τις ακόλουθες διακρίσεις: όσο έπι-τρέπει τήν ειρηνική συνύπαρξη των σορών της *Ιφιγένειας* του Goethe και του *Βάλλενστάιντου* Schiller είναι άχρηστη. Στην κοινή γλώσσα κλασσικό είναι συνήθως κάτι που μέσω των μηχανισμών οικονομικού ελέγχου απέκτησε κοινωνικό γόητρο* ειδικά αυτή ή χρήση του όρου δέν ήταν ξένη στον Brecht. Μιά τέτοια κλασσικό-τητα είναι μάλλον ένα επιχείρημα κατά των έργων, αν και είναι τό-σο εξωτερική προς αυτά, που μέσα από κάθε είδους διαμεσολαβή-σεις μπορεί νά άποδοθεί και σέ αυθεντικά έργα. Ή έκφραση «κλασ-σικό» αναφέρεται επίσης στην ύφολογική συμπεριφορά, χωρίς νά μπορεί όμως νά γίνει τόσο σαφής διάκριση ανάμεσα στό υπόδειγ-μα, τή νόμιμη σύνταξη με αυτό και τόν μάταιο ψευδομορφισμό όπως βολεύει τόν κοινό νού, ό όποιος χρησιμοποιεί τό κλασσικό κατά του κλασσικισμού. Ό Mozart θά ήταν άδιανόητος χωρίς τόν κλασσικισμό που επικρατούσε στα τέλη του δέκατου όγδοου αιώνα και τό άρχαϊζον φρόνημά του, αλλά τά κλασσικιστικά ίχνη κανό-νων που έπικαλείται κανείς δέν συνιστούν ένα βάσιμο επιχείρημα κατά της ε'ιδικής ποιότητας του κλασσικού Mozart. Τό κλασσικό σχετίζεται, τέλος, με τήν έσωτερική επιτυχία, τήν άβίαστη, αν και οπωσδήποτε εύθραυστη συμφιλίωση του ενός με τά πολλά και διά-

φορά, ή όποια όέν έχει καμμιά σχέση με τό ύφος καί τό φρόνημα* συνδέεται αποκλειστικά μέ την ένόπλαισιακή έπιτυχία. Σέ αυτή άναφέρεται ή ρήση του Valéry ότι κάθε επιτυχημένο ρομαντικό έργο τέχνης, άκριβώς λόγω τής έπιτυχίας, είναι κλασσικό.⁶⁷ Η έννοια του κλασσικού έμπεριέχει τήν πύ υψηλή ένταση καί είναι ή μόνη πού άξίζει τήν κριτική. Ωστόσο ή κριτική τού κλασσικού δέν άφορα άπλώς τίς τυπικές-μορφολογικές άρχές όπως συνέβαινε συνήθως στό παρελθόν. Τό ιδανικό τής μορφής, τό όποιο ταυτίζεται μέ τόν κλασσικισμό, πρέπει νά άναμεταφρασθεΐ σέ περιεχόμενο. Η καθαρότητα τής μορφής καθρεφτίζει όπως κάθε ομοίωμα τή μορφή τού διαμορφωνόμενου υποκειμένου πού άποκτά συνείδηση τής ταυτότητάς του καί άποβάλλει τό μή ταυτόσημο: μιá άρνητική σχέση πρós τό μή ταυτόσημο, ή όποια όμως έμπεριέχει τή διάκριση τής μορφής άπό τό περιεχόμενο, ένw τό κλασσικιστικό ιδανικό τή συγκαλύπτει. Η μορφή συγκροτείται μόνον wς διακριτή άπό τό περιεχόμενο, wς διαφορά άπό τό μή ταυτόσημο* υπό τό δικό της πνεύμα εξακολουθεΐ νά ύφίσταται ό δυϊσμός τόν όποιο αυτή εξαλείφει. Η εναντίωση στόν μύθο, κοινό γνώρισμα τού κλασσικισμού καί τής έλληνικής φιλοσοφίας στήν άκμή της, ήταν ή άμεση αντίθεση στή μιμητική παρόρμηση, τήν όποια άντικατέστησε μέ τήν άντικειμενοποιητική μίμηση. Έτσι, χωρίς πολλές περιστροφές, υπέταξε τήν τέχνη στόν ελληνικό διαφωτισμό επιβάλλοντας ένα ταμπού σέ εκείνα τά στοιχεία της μέ τά όποια ή τέχνη άντιπροσωπεύει ό,τι καταπιέζεται καί ύφίσταται τήν κυριαρχία τής έννοιας πού τό συμπεριλαμβάνει ή ό,τι ξεφεύγει άπό τό έννοιολογικό δίκτυο. Ένώ στόν κλασσικισμό τό υποκείμενο άνορθώνεται αισθητικά, wστόσο τό ίδιο, wς *εγλωττη* άτομικότητα κατά τής βουβής γενικότητας, ύφίσταται βία. Μέ τή θαυμαζόμενη γενικότητα των κλασσικών έργων διαιώνίζεται ή καταστρεπτική γενικότητα τών μύθων, τό άναπόφευκτο τής μαγικής επήρειας, wς κανόνας διαμόρφωσης. Στόν κλασσικισμό, στόν όποιο βρίσκονται οι ρίζες τής άύτονομίας της, ή τέχνη άπαρνείται γιά πρώτη φορά τόν έαυτό της. Δέν είναι τυχαίο ότι άπό τότε όλοι οί κλασσικισμοί συμμαχούν μέ τήν επιστήμη. Μέχρι σήμερα τό φυσικοεπιστημονικό φρόνημα άντιπαθεΐ τήν τέχνη ή όποία δεν υποκύπτει στήν όργανωτική-ταξινομική σκέψη, δέν ικανοποιεί τίς επιθυμίες γιά μιá καθαρή διαίρεση τού κόσμου σέ τομείς. Σέ άντινομίες περιέρχεται μιá σκέψη πού κάνει σάν νά μήν υπήρχαν άντι-

νομίες και αναπότρεπτα εκφυλίζεται καταλήγοντας σε αυτό που ή κενή άστική φρασεολογία αποκαλεί «μορφολογικά τέλει», μιά έκφραση που λέει τά πάντα γι' αυτό τό ζήτημα. Δέν είναι προϊόν άνορθολογικού φρονήματος τό γεγονός ότι ποιοτικά μοντέρνα κινήματα παρουσιάζουν άντιστοιχίες, συχνά μπωντλαϊρικού τύπου, μέ άρχαϊκά, προκλασσικά ρεύματα. Είναι εκτεθειμένα στον κίνδυνο νά λάβουν άντιδραστικό χαρακτήρα, όπως και ό κλασικισμός, όταν καλλιεργούν τήν αύταπάτη πώς ή στάση που εκδηλώνεται σέ άρχαϊκά έργα, εκείνη από τήν οποία μέ κόπο άποσπάσθηκε τό χειραφετημένο υποκείμενο, μπορεί νά ληφθεί και σήμερα, χωρίς νά λαμβάνεται υπόψη ή ιστορία. Η συμπάθεια της αισθητικής νεωτερικότητας μέ τήν άρχαϊκή εποχή θά χάσει τόν χαρακτήρα μιας κατασταλτικής ιδεολογίας μόνον αν στρέψει τήν προσοχή της σέ αύτά που ό προϊών κλασικισμός άφησε πίσω του, τά άπόβλητα που έμειναν στον τόπο, άν δέν παραδοθεί στη χειρότερη πίεση από τήν οποία άπαλλάχθηκε ό κλασικισμός. Είναι όμως σχεδόν άδύνατο νά κάνει τό ένα και νά αφήσει τό άλλο. Άντί νά προσφέρουν τήν προβλεπόμενη ταυτότητα του γενικού και του ειδικού-μερικού, τά κλασσικά έργα δίνουν τό άφηρημένο λογικό περίγραμμά της ένα κέλυφος που μάταια περιμένει τόν ειδικότερο προσδιορισμό του περιεχομένου του. Τό εύθραυστο του υποδείγματος διαψεύδει τήν υποδειγματική αξία του κλασσικού και κατά συνέπεια τό ίδιο τό Ιδανικό του κλασικισμού.

Αποφασιστικό ρόλο στη νεώτερη αισθητική παίζει ή διαμάχη για τήν υποκειμενική ή αντικειμενική μορφή της. Αύτοί οι δύο όροι είναι διφορούμενοι. Κατ' άρχάς αναφέρονται στίς υποκειμενικές άντιδράσεις στα έργα τέχνης ως αφετηρία της αισθητικής, σέ άντίθεση προς τήν *intentio recta*,⁶⁷ τήν απευθείας θεώρησή τους, ή όποια σύμφωνα μέ ένα τρέχον σχήμα της γνωσιοκριτικής θεωρείται προ-κριτική. Αύτές οι δύο έννοιες μπορούν επίσης νά σχετίζονται μέ τήν προτεραιότητα του υποκειμενικού ή του αντικειμενικού στοιχείου στα ίδια τά έργα τέχνης, κάτι άνάλογο μέ τή διάκριση μεταξύ του κλασσικού και του ρομαντικού που γίνεται στίς επιστήμες του πνεύματος. Τέλος, τίθεται και τό ερώτημα κατά πόσον μιά καλαισθητική κρίση είναι άντικειμενική. Πρέπει νά

ξεχωρίσουμε τις διάφορες σημασίες. Η αισθητική του Hegel, όσον αφορά την πρώτη σημασία, ήταν αντικειμενικά προσανατολισμένη, ενώ ως προς τη δεύτερη τόνιζε την υποκειμενικότητα ίσως πιο αποφασιστικά από τους παλαιότερους αισθητικούς, στους οποίους το μερίδιο του υποκειμένου περιοριζόταν στην επίδραση που άσκει ένα έργο τέχνης πάνω σε έναν έστω ιδεατό ή υπερβατικό παρατηρητή. Στόν Hegel ή διαλεκτική υποκειμένου-αντικειμένου εκτυλίσσεται μέσα στο Ιδιο το πράγμα, το έργο τέχνης. Μέσα στο Ιδιο εξετάζεται επίσης ή σχέση υποκειμένου και αντικειμένου, εφόσον το έργο έχει να κάνει με αντικείμενα. Αυτή ή σχέση μεταβάλλεται στην πορεία της ιστορίας, εξακολουθεί όμως να ζει και στά μή απεικονιστικά έργα, τα όποια λαμβάνουν σιωπηρά θέση απέναντι στο αντικείμενο αποκλείοντάς το, ως ταμπού. Καί όμως ο τρόπος προσέγγισης που ακολούθησε ή *Κριτική της κριτικής ικανότητας* δέν ήταν μόνον εχθρικός απέναντι σε μιά αντικειμενική αισθητική. Η μεγάλη της πειστικότητα, όπως όλων γενικά των θεωριών του Kant, οφειλόταν στο γεγονός ότι δέν είχε εδραιωθεί απλώς στίς θέσεις που υπαγόρευε το γενικό επιτελικό σχέδιο του συστήματος. Εφόσον σύμφωνα με τη διδασκαλία του ή αισθητική συγκροτείται γενικά από την υποκειμενική καλαισθητική κρίση, αυτή ή κρίση αναγκαστικά δέν είναι μόνο συστατικός παράγων των αντικειμενικών μορφωμάτων, αλλά ως τέτοιος φέρει μέσα του μιά αντικειμενική δύναμη επιβολής, μολονότι αυτή ή δύναμη δέν μπορεί εύκολα να συλληφθεί με γενικές έννοιες. Ο Kant οραματιζόταν μιά υποκειμενικά διμμεσολαβημένη, αλλά αντικειμενική αισθητική. Η καντιανή έννοια της κριτικής ικανότητας, με σταθερό σημείο αναδρομής την υποκειμενικότητα, αφορά το κέντρο της αντικειμενικής αισθητικής, την ποιότητα, το καλό και το κακό, το αληθές και το ψευδές στο έργο τέχνης. Η υποκειμενική αναδρομή όμως είναι, από αισθητική άποψη, κάτι περισσότερο από την επιστημολογική *intentio obliqua*, την έμμεση θεώρηση, διότι ή αντικειμενικότητα του έργου τέχνης διαμεσολαβείται με ποιοτικά διαφορετικό και πιο ειδικό τρόπο από το υποκείμενο άποτι ή αντικειμενικότητα της έξωκαλλιτεχνικής γνώσης. Είναι σχεδόν ταυτολογία ότι ή απόφαση αν ενα μόρφωμα είναι έργο τέχνης συναρτάται με μιά κρίση επί αυτού του ζητήματος και ότι ο μηχανισμός τέτοιων κρίσεων -κατά βάθος πολύ περισσότερο άποτι ή

κρίση ως κριτική Ικανότητα- αποτελεί τό θέμα τού έργου. «Ο ορισμός του γούστου στόν όποιο στηριζόμαστε εδώ είναι ότι γούστο είναι ή ικανότητα νά κρίνει κανείς τό ώραϊο. Τί όμως απαιτείται γιά νά άποκαλέσει κανείς ένα αντικείμενο ώραϊο, αυτό πρέπει νά τό άνακαλύψει ή άνάλυση των καλαισθητικών κρίσεων». Κριτήριο τού έργου είναι ή αντικειμενική ισχύς τής καλαισθητικής κρίσης, πού δεν είναι εγγυημένη καί παραταύτα στηρίζεται σέ πειστικά επιχειρήματα. Αυτό προαναγγέλλει τήν κατάσταση όλης τής νομιναλιστικής τέχνης. Ο Kant επιθυμεί νά θεμελιώσει τήν αισθητική αντικειμενικότητα ξεκινώντας άπό τό υποκείμενο καί όχι νά τήν άντικαταστήσει μέ αυτό. Ως στοιχείο ενότητας τού υποκειμενικού καί τού αντικειμενικού υπονοείται στόν Kant ό Λόγος, μιά υποκειμενική ικανότητα καί παραταύτα, δυνάμει τών γνωρισμάτων της άναγκαιότητα καί γενικότητα, πρότυπο κάθε άντικειμενικότητας. Η πρωτοκαθεδρία τής συλλογιστικής λογικής ισχύει καί στήν αισθητική: «Τά στοιχεία πού ή κριτική ικανότητα πρέπει νά προσέξει κατά τόν στοχασμό της τά άναζήτητα καθοδηγούμενος άπό τίς λογικές λειτουργίες (διότι στήν καλαισθητική κρίση εξακολουθεί νά υπάρχει καί μιά σχέση μέ τή διάνοια). Τά στοιχεία τής ποιότητας τά έξέτασα πρίν άπό όλα, διότι αυτά λαμβάνει υπόψη πρίν άπό ότιδήποτε άλλο ή αισθητική κρίση περί τού ώραίου». ⁶⁹ Τό πιό δυνατό στήριγμα τής υποκειμενικής αισθητικής, ή έννοια τής αισθητικής αίσθησης, άπορρέει άπό τήν άντικειμενικότητα καί όχι άντίστροφα. Αυτή ή αίσθηση λέει ότι κάτι είναι έτσι· ό Kant θά τήν απέδιδε μόνο σέ εκείνον πού μπορεί νά κάνει διακρίσεις στό ίδιο τό πράγμα, τό αισθητικό άντικείμενο, άποκαλώντας τήν «γούστο». Δέν όρίζεται άριστοτελικά βάσει τών συναισθημάτων έλεος καί φόβος, τών συγκινήσεων πού θά μπορούσαν νά προκαλούν στόν παρατηρητή. Η σύμφυρση τής αισθητικής αίσθησης μέ τά άμεσα ψυχικά «πάθη» μέσω τής έννοιας τής συγκίνησης παραβλέπει τήν τροποποίηση πού ύφίσταται ή πραγματική εμπειρία άπό τήν καλλιτεχνική. Άλλιώς θά ήταν άνεξήγητο γιατί οί άνθρωποι έκτίθενται γενικά στήν αισθητική εμπειρία. Η αισθητική αίσθηση δέν είναι διεγερμένο συναισθημα, συγκίνηση· μάλλον μιά έκπληξη μπροστά σέ αυτό πού βλέπουμε καί ή εντύπωση ότι έχει ιδιαίτερη σημασία· αυτό πού στήν αισθητική εμπειρία μπορεί κατά κάποιον τρόπο νά άποκληθεϊ αίσθηση είναι τό γεγονός ότι ό παρατηρητής νοιώθει νά

τόν κυριεύει κάτι μή έννοιολογικά συλλαμβανόμενο καί παραταῦτα καθορισμένο καί ὄχι τό διεγειρόμενο υποκειμενικό συναίσθημα. Εἶναι προσανατολισμένη πρὸς τό πράγμα, μιά αἴσθηση προκαλούμενη ἀπὸ αὐτό καί ὄχι μιά ἀντίδραση τοῦ παρατηρητή. Ἀπομένει ἐπίσης νά γίνει διάκριση ἀνάμεσα στήν υποκειμενικότητα πού θεωρεῖ καί τό υποκειμενικό στοιχείο στό ἴδιο τό ἀντικείμενο, τόσο τήν ἐκφρασή του ὅσο καί τήν υποκειμενικά διαμεσολαβημένη μορφή του. Τό ἐρώτημα τί εἶναι καί τί δέν εἶναι ἓνα ἔργο τέχνης δέν μπορεῖ νά ἀπομονωθεῖ ἀπὸ τήν κριτική ικανότητα, ἀπὸ τό ἐρώτημα σχετικά μέ τήν ποιότητα, ἀν εἶναι καλό ἢ κακό. Ἡ έννοια «κακό ἔργο τέχνης» ἔχει κάτι παράλογο: ὅταν γίνεται κακό, ὅταν ἀποτυγχάνει ἡ ἐσωτερική συγκρότηση, δέν μπορεῖ νά βρεῖ τήν έννοιά του καί πέφτει κάτω ἀπὸ τήν *a priori* προϋπόθεση τῆς τέχνης. Στήν τέχνη δέν ἔχουν θέση οἱ σχετικές ἀξιολογικές κρίσεις, ἡ ἐπὶ κληση τοῦ ἀρμόζοντος μέτρου, ἡ ἀναγνώριση ἡμιεπιτυχῶν ἔργων, ὅλες οἱ συγγνώμες τοῦ κοινού νοῦ, ἀκόμη καί ἡ ἀνθρωπιά: ἡ ἐπιεικεία τῆς βλάπτει τό ἔργο τέχνης, καθὼς σιωπηρὰ ἀναιρεῖ τήν ἀξίωση ἀλήθειας πού ἐγείρει τό ἔργο. Ὅσο ἀκόμη δέν ἔχουν ἐξαλειφθεῖ τά ὅρια μεταξύ τῆς τέχνης καί τῆς πραγματικότητας, ἡ ἀνοχή ἀπέναντι στά κακά ἔργα, πού ἀμετάκλητα ἔχει μεταμοσχευθεῖ ἀπὸ τήν κοινωνική πραγματικότητα, ἀνοσιουργεῖ κατὰ τῆς τέχνης.

Ὅταν λέει καί αἰτιολογεῖ κανεὶς γιατί ἓνα ἔργο τέχνης εἶναι ὠραίο, γιατί εἶναι ἀληθινό, ἐσωτερικά συνεκτικό καί νομιμοποιημένο, αὐτό δέν συνεπάγεται ὅτι ἀφαιρετικά τό ἀνάγει στίς γενικές του έννοιες, ἀκόμη καί ἀν μιά τέτοια ἀφαίρεση καί γενίκευση ἦταν δυνατή, κάτι πού ὁ Kant ἐπιθυμοῦσε καί ἀμφισβητοῦσε. Σέ κάθε ἔργο τέχνης, ὄχι μόνο στήν ἀπορία τῆς στοχαστικῆς κριτικῆς ικανότητας, δένεται ὁ κόμβος τοῦ γενικοῦ καί τοῦ μερικοῦ. Πολύ κοντά σέ αὐτό βρίσκεται ἡ ἀντίληψη τοῦ Kant ὅταν ὀρίζει τό ὠραίο ὡς ἐκεῖνο «πού ἀρέσει γενικά χωρίς έννοιολογική σκέψη». Μιά τέτοια γενικότητα, παρά τήν ἀπεγνωσμένη προσπάθεια τοῦ Kant, δέν μπορεῖ νά ἀποχωρισθεῖ ἀπὸ τήν ἀναγκαιότητα- ἡ σκέψη ὅτι κάτι «ἀρέσει γενικά» ἰσοδυναμεῖ μέ τήν κρίση ὅτι πρέπει νά ἀρέσει στὸν καθένα, ἀλλιῶς θά ἦταν μόνο μιά ἐμπειρική διαπίστωση. Ἀλλὰ ἡ γενικότητα καί ἡ υπονοούμενη ἀναγκαιότητα παραμένουν ἀναπόφευκτα έννοιες, καί ἡ καντιανή τους ἐνότητα, ἡ εὐαρέσκεια, εἶναι ἐξωτερική πρὸς τό ἔργο τέχνης. Τό αἶτημα γιὰ υπαγωγή τους

σέ μία έννοητα γνωρισμάτων αντίκειται στην Ιδέα τής κατανόησης από μέσα, ή όποια μέ την εισαγωγή τής έννοιας του σκοπού καί στά δύο μέρη τής *Κριτικής τής κριτικής ικανότητας* οφείλει νά διορθώσει την ταξινομική καί ρητά ανατιθέμενη στην κατανόηση τού αντικειμένου από μέσα μέθοδο τού «θεωρητικού», δηλαδή τού φυσικο-επιστημονικού Λόγου. Κατ' αυτά ή καντιανή αισθητική είναι ερμαφρόδιτη καί ευάλωτη στην κριτική τού Hegel, ή προσπάθεια τού όποιου πρέπει νά άπαλλαγεί από τόν άπόλυτο ιδεαλισμό. Αυτό είναι τό καθήκον τής σημερινής αισθητικής. Η άμφιρρέπεια τής καντιανής θεωρίας οφείλεται πάντως στή συνολική του φιλοσοφία, στην όποια ή έννοια τού σκοπού άπλώς διευρύνει τήν κατηγορία σέ ρυθμιστική άρχή καί ταυτόχρονα τήν περιορίζει. Ο Kant γνωρίζει ποιά είναι τά κοινά σημεία τής τέχνης καί τής συλλογιστικής γνώσης, όχι όμως καί τήν ποιοτική τους διαφορά, πού λαμβάνει τόν χαρακτήρα τής οίονεί μαθηματικής διαφοράς μεταξύ τού πεπερασμένου καί τού άπειρου. Κανένas από τούς κανόνες στους οποίους μπορεί νά υπόκειται ή καλαισθητική κρίση, ούτε καν τό σύνολό τους, δέν δηλώνει κάτι σχετικά μέ τήν άξια ενός έργου. Όσο ή έννοια τής αναγκαιότητας, ως συστατικός παράγων τής καλαισθητικής κρίσης, δέν υποβάλλεται αυτή καθ' έαυτή σέ στοχασμό, άναπαράγει άπλώς τόν μηχανισμό καθορισμού τής εμπειρικής πραγματικότητας, ό όποιος επανέρχεται στά έργα τέχνης μόνο μέ σκιώδη μορφή καί τροποποιημένος· καί ή γενική εύαρέσκεια προϋποθέτει μία συγκατάθεση, ή οποία, άνομολόγητα, υπόκειται σέ κοινωνικές συμβάσεις. "Αν όμως αυτά τά δύο στοιχεία μεταφερθούν στή σφαίρα τού νοητού, ή καντιανή διδασκαλία παραμένει κενή περιεχομένου. Μπορεί νά φαντασθεί κανείς, καί μάλιστα όχι άπλώς υπό τήν έννοια τής άφηρημένης δυνατότητας, έργα τέχνης πού άνταποκρίνονται στά καντιανά στοιχεία τής καλαισθητικής κρίσης καί παραταύτα είναι άνεπαρκή. "Αλλα έργα -άσφαλώς τό σύνολο τής νεώτερης τέχνης- εναντιώνονται σέ αυτά τά στοιχεία, κατά κανέναν τρόπο δέν άρέσουν γενικά, αλλά αυτό δέν μειώνει τήν άντικειμενική τους ποιότητα. Ο Kant έπιτυ/χάνει τήν άντικειμενικότητα τής αισθητικής, στην οποία αποβλέπει, όπως άλλωστε καί τής ηθικής, μέ μία τυποποίηση βάσει γενικών εννοιών, ή οποία έρχεται σέ αντίθεση πρός τό αισθητικό φαινόμενο, πού από τή σύστασή του είναι είδικό-μερικό. Σέ κανένα έργο δέν είναι ούσιώδες αυτό πού τό καθέ-

να, σύμφωνα με την καθαρή έννοιά του, πρέπει νά είναι. Ἡ τυποποίηση, πράξη του υποκειμενικού Λόγου, ξαναρίχνει την τέχνη ακριβώς σέ εκείνη την απλώς υποκειμενική περιοχή από την οποία ὁ Kant ήθελε νά την ἀποσπάσει καί μέ την οποία ἡ τέχνη δέν μπορεί νά συμμορφωθεί· σέ αυτή την περιοχή επικρατεῖ τελικά τό τυχαίο. Μιά διαλεκτική αισθητική ἀσκεῖ κριτική τόσο στήν υποκειμενική ὅσο καί στήν ἀντικειμενική αισθητική, ὡς δύο ἀντίθετους πόλους· στήν πρώτη επειδή είναι ἀφηρημένη-ὑπερβατική ἢ προσανατολισμένη στό τυχαίο, ἀνάλογα μέ τό ἐκάστοτε ἀτομικό γούστο - στή δεύτερη επειδή παραβλέπει την ἀντικειμενική διαμεσολάβηση τῆς τέχνης ἀπό τό υποκείμενο. Μέσα στό ἔργο τέχνης τό υποκείμενο δέν είναι οὔτε παρατηρητής οὔτε δημιουργός οὔτε ἀπόλυτο πνεῦμα, ἀλλά μάλλον τό πνεῦμα πού συνδέεται μέ τό πράγμα, είναι προδιαμορφωμένο ἀπό αὐτό καί μέ τή σειρά του διαμεσολαβημένο ἀπό τό ἀντικείμενο.

Γιά τό ἔργο τέχνης, κατά συνέπεια καί γιά τή θεωρία, τό υποκείμενο καί τό ἀντικείμενο ἀποτελοῦν στοιχεῖα του καί ἡ σχέση τους είναι διαλεκτική καθόσον ὅλα τά συνθετικά του -υλικό, ἐκφραση, μορφή- είναι πάντοτε καί τά δύο, υποκειμενικά καί ἀντικειμενικά. Τά υλικά είναι σφραγισμένα ἀπό τό χέρι ἐκείνων πού τά προσφέρουν στό ἔργο· ἡ ἐκφραση, ἀντικειμενοποιημένη στό ἔργο καί αὐτή καθ' ἑαυτή ἀντικειμενική, εἰσχωρεῖ ὡς υποκειμενική παρόρμηση· ἡ μορφή πρέπει νά παραχθεῖ υποκειμενικά σύμφωνα μέ τίς ἀναγκαίότητες τοῦ ἀντικειμένου, ἀλλιῶς ἡ συμπεριφορά τῆς ἀπέναντι στό διαμορφωνόμενο είναι μηχανική. Αὐτό πού, κατ' ἀναλογία πρὸς τήν κατασκευή ενός δεδομένου στή γνωσιολογία, ἐμφανίζεται στά μάτια τῶν καλλιτεχνῶν ὡς ἀντικειμενικά ἀδιαπέραστο, ὅπως συχνά τό υλικό τους, είναι ταυτόχρονα ἕνα καταστάλαγμα τοῦ υποκειμένου· τό φαινομενικά πῶς υποκειμενικό ἀπό ὅλα, ἡ ἐκφραση, είναι ἀντικειμενική καί καθόσον τό ἔργο τέχνης μοχθεῖ καί καταβάλλει δυνάμεις ὥσπου νά τήν ἐνσωματώσει μέσα του* ἡ ἐκφραση είναι τελικά μία υποκειμενική συμπεριφορά στήν ὅποια ἀποτυπώνεται ἡ ἀντικειμενικότητα. Ἡ ἀμοιβαιότητα στή σχέση υποκειμένου καί ἀντικειμένου μέσα σέ ἕνα ἔργο τέχνης, πού δέν μπορεί νά είναι ταυτότητα, βρίσκεται σέ ἐπισφαλή ἰσορροπία. Ἀπό τήν ιδιωτική τῆς πλευρά ἡ υποκειμενική διαδικασία παραγωγῆς είναι ἀδιάφορη. Ἐχει ὁμως καί μία ἀντικειμενική πλευρά, πού είναι ἀπαραίτητη

προϋπόθεση για την πραγματοποίηση της εσωτερικής νομοτέλειας. Η ύποκειμενικότητα στην τέχνη δεν αποκτά ως ανακοίνωση μηνυμάτων τό μερίδιο πού της ανήκει, αλλά ως εργασία. Τό έργο τέχνης πρέπει νά επιδιώκει την Ισορροπία, την όποια ποτέ δέν έχει εντελώς στό χέρι του: μία από τίς όψεις τού φαινομενικού χαρακτήρα της τέχνης. Ο μεμονωμένος καλλιτέχνης έχει τόν ρόλο ενός εκτελεστικού οργάνου καί ως πρός αυτή την ισορροπία. Στην παραγωγική διαδικασία έχει μπροστά του ένα πρόβλημα για τό όποιο δύσκολα θά μπορούσε κανείς νά πεί αν τό έθεσε ό ίδιος· ό μαρμάρινος όγκος ή τό πληκτρολόγιο τού πιάνου, στά όποια ένα γλυπτό ή μία μουσική σύνθεση αντίστοιχα περιμένουν νά απελευθερωθούν, είναι γι' αυτό τό πρόβλημα μάλλον κάτι περισσότερο από μεταφορικές εκφράσεις. Τά προβλήματα φέρουν την αντικειμενική λύση μέσα τους, τουλάχιστον μέσα σέ ένα ορισμένο εύρος διασποράς, μολονότι ή λύση δέν είναι τόσο μονοσήμαντη όσο στίς μαθηματικές εξισώσεις. Η άπόλυτη πράξη⁷⁰ τού καλλιτέχνη είναι τό ελάχιστο: πρέπει νά μεσολαβεί άνάμεσα στό πρόβλημα πού έχει μπροστά του, κάτι πού είναι ήδη προκαθορισμένο, καί στή λύση, ή οποία επίσης δυνητικά προϋπάρχει στό υλικό. Όπως τό έργαλειό έχει άποκληθεί προέκταση τού ανθρώπινου χεριού, έτσι θά μπορούσε κανείς νά άποκαλέσει τόν καλλιτέχνη προέκταση τού εργαλείου για τό πέραςμα άπό τό δυνητικό στό πραγματικό.

Ο γλωσσικός χαρακτήρας της τέχνης οδηγεί στόν στοχασμό πάνω σέ αυτό πού μιλάει μέσα άπό την τέχνη· αυτό, καί όχι ό παραγωγός ή ό ύποδεχόμενος, είναι τό πραγματικό ύποκείμενό της, τό όποιο επικαλύπτεται άπό τό εγώ της λυρικής ποίησης, πού άυτοδιακηρυσσόταν επί αιώνες παρουσιάζοντας την ποιητική ύποκειμενικότητα ως δήθεν άυτονόητη. Άλλά αυτή δέν είναι κατά κανέναν τρόπο ταυτόσημη μέ τό εγώ πού μιλάει μέσα άπό τό ποίημα. Καί αυτό όχι μόνο λόγω τού πλασματικού χαρακτήρα της ποίησης καί της μουσικής, όπου ή ύποκειμενική έκφραση σχεδόν ποτέ δέν συμπίπτει άμεσα μέ τή βιοτική πραγματικότητα τού συνθέτη. Πολύ πέρα άπό αυτή τό εγώ τού ποιήματος, τό συντακτικό ύποκείμενο, τίθεται κατά βάση άπό τό λανθάνον εγώ πού μιλάει μέσα άπό τό μόρφωμα, άναλαμβάνοντας την εμπειρική λειτουργία τού πνευματικού εγώ, όχι αντίστροφα. Τό μερίδιο συμμετοχής τού εμπειρικού εγώ δέν είναι ό τόπος της άυθεντικότητας, όπως θά ήθελε ό κοινός

τόπος τής γνησιότητας. Παραμένει άνοιχτό ζήτημα άν τό λανθάνον εγώ, αυτό πού μιλάει, είναι τό ίδιο σε όλα τά είδη τέχνης ή άν αλλάζει· θά μπορούσε νά παραλλάσσει ποιοτικά ανάλογα μέ τά υλικά τών τεχνών- ή υπαγωγή τους στην προβληματική γενική έννοια τής τέχνης είναι παραπλανητική. Πάντως είναι ένύπαρκτο στό πράγμα, συγκροτείται μέσα στό μόρφωμα μέ τη γλωσσική πράξη τού Ιδιου τού μορφώματος- ό πραγματικός παραγωγός, σέ σχέση μέ τό μόρφωμα, είναι ένα στοιχείο τής πραγματικότητας μεταξύ άλλων. Ο Ιδιώτης δέν παίζει άποφασιστικό ρόλο ούτε καν στην πραγματική παραγωγή τών έργων τέχνης. Η εσωτερική σύσταση τού έργου τέχνης άπαιτεί τόν καταμερισμό εργασίας καί τό άτομο λειτουργεί εξαρχής μέσα σέ αυτό τό πνεύμα. Καθώς ή παραγωγή παραδίδεται στην ύλη της, καταλήγει, παρά τήν άκραία άτομοποίηση, σέ κάτι γενικό. Η δύναμη μιας τέτοιας αυτοαπεμπόλησης τού Ιδιωτικού εγώ στό πράγμα είναι ή συλλογική ουσία αυτού τού εγώ- συνιστά τόν γλωσσικό χαρακτήρα τών έργων. Η εργασία πάνω στό έργο τέχνης είναι κοινωνική καί έκτελείται περνώντας μέσα άπό τό άτομο, χωρίς αυτό νά έχει οπωσδήποτε συνείδηση τής κοινωνίας, καί μάλιστα τόσο περισσότερο όλο λιγότερο συνειδητοποιεί τήν κοινωνία. Τό άτομικό υποκείμενο πού παρεμβάινει κάθε φορά άντιπροσωπεύει απλώς μία οριακή τιμή, κάτι ελάχιστο πού άπαιτεί τό έργο τέχνης γιά νά αποκρυσταλλωθεί. Η αυτονόμηση τού έργου τέχνης άπό τόν καλλιτέχνη δέν είναι άποκύημα τής μεγαλομανούς φαντασίωσης τής άρχής «ή τέχνη γιά τήν τέχνη», αλλά ή πίο άπλή έκφραση τής σύστασης τού έργου ως κοινωνικής σχέσης πού φέρει μέσα της τόν νόμο τής άντικειμενοποίησής της: μόνον ως πράγματα συνιστούν τά έργα τέχνης μία άντίθεση πρós τήν έκπραγματισμένη κοινωνική αταξία. Μέ αυτά συμφωνεί τό ούσιαστικό γεγονός 5τι μέσα άπό τά έργα τέχνης, άκόμη καί άπό τά λεγάμενα άτομικά, μιλάει ένα εμείς καί όχι ένα εγώ, καί μάλιστα τόσο πίο καθαρά όσο λιγότερο προσαρμόζεται εξωτερικά σέ ένα εμείς καί τό ιδίωμά του. Καί σέ αυτή τήν περίπτωση ή μουσική πλάθει ορισμένα καλλιτεχνικά χαρακτηριστικά πίο άδρά άπότι οί άλλες τέχνες, χωρίς άλλωστε νά μπορεί γιαυτό νά διεκδικήσει τά πρωτεία. Άνεξάρτητα άπό τήν πρόθεσή της λέει κατευθείαν: εμείς. Άκόμη καί τά πρωτοκολλοειδή έργα τής έξπρεσιονιστικής περιόδου καταγράφουν έγκυρες εμπειρίες, καί τό δικό τους κύρος, ή δική τους δύναμη διαμόρφωσης

συναρτάται με τό ερώτημα άν μιλούν πραγματικά μέσα από αυτές. Πάνω στη δυτική μουσική θά μπορούσε νά δείξει κανείς ότι τό σημαντικότερο εύρημα, ή αρμονική διάσταση βάθους, μαζί όλη τή θεωρία τής αντίστιξης καί τήν πολυφωνία, είναι τό εμείς πού προήλθε από τή χρωδιακή τελετουργία. Εισερχόμενο κυριολεκτικά στό έργο μετατρέπεται σέ εσωτερικό παράγοντα καί παραταύτα διατηρεί τόν ομιλητικό του χαρακτήρα. Τά ποιήματα αναφέρονται σέ ένα εμείς μέ τή συμμετοχή τους στην έπικοινωνιακή γλώσσα, από τήν οποία κανένα ποίημα δεν μπορεί νά άπαλλαγει εντελώς· λόγω τού γλωσσικού τους χαρακτήρα τά ποιήματα πρέπει νά μοχθούν γιά τήν απελευθέρωσή τους από τόν εξωτερικό πρós αυτά έπικοινωνιακό λόγο. Άλλά αυτή ή διαδικασία δέν ίσοδυναμεί μέ τήν καθαρή ύποκειμενοποίηση, όπως εμφανίζεται καί νομίζει ή ίδια. Μέσω αυτής τής διαδικασίας τό υποκείμενο προσκολλάται στη συλλογική εμπειρία, καί μάλιστα μέ τόσο μεγαλύτερη άφοσίωση όσο περισσότερο άντιστέκεται κατά τής γλωσσικά άντικειμενοποιητικής της έκφρασης. Ή εικαστική τέχνη μιλάει μάλλον μέσα από τό «πώς» τής έπαναντίληψης.⁷⁰ Τό δικό της εμείς είναι κατευθείαν τό αισθητήριο στην ιστορική του εξέλιξη, τό όποιο άναπτύσσοντας τή γλώσσα τών μορφών του σπάζει τή σχέση μέ τόν αντικειμενικό κόσμο πού άλλαξε. Αυτό πού λένε οί εικόνες είναι ένα «ορίστε, κοιτάξτε!»· τό συλλογικό τους υποκείμενο είναι αυτό πού επισημαίνουν καί πού οδηγεί πρós τά έξω, όχι πρós τά μέσα όπως στη μουσική. Μέ τή μεγαλύτερη άνάπτυξη τού γλωσσικού της χαρακτήρα ή ιστορία τής τέχνης, πού ταυτίζεται μέ τήν προΐούσα έξατομικευσή της, είναι ταυτόχρονα τό αντίθετο τής τελευταίας. Τό γεγονός όμως ότι αυτό τό εμείς παραμένει κοινωνικά απροσδιόριστο, ότι δέν είναι τό εμείς ορισμένων τάξεων ή κοινωνικών θέσεων, οφείλεται στόν κοινωνικό χαρακτήρα κάθε τέχνης υψηλών αξιώσεων, πού μέχρι σήμερα ήταν αποκλειστικά άστικός· σύμφωνα μέ τή θέση τού Τρότσκι, μετά τήν αστική τέχνη δεν μπορεί κανείς νά φαντασθεί μιά προλεταριακή παρά μόνο μιά σοσιαλιστική τέχνη. Τό αισθητικό εμείς άντιπροσωπεύει τή συνολική κοινωνία σέ ένα σχετικά ακαθόριστο βαθμό, πού είναι όμως καί τόσο καθορισμένος όσο οί κυρίαρχες παραγωγικές δυνάμεις καί παραγωγικές σχέσεις μιας εποχής. Ένώ ή τέχνη μπαίνει στόν πειρασμό νά προκαταλάβει μιά άνύπαρκτη συνολική κοινωνία, τό άνύπαρκτο υποκείμενό της,

όντας τότε όχι μόνον Ιδεολογία, ταυτόχρονα φέρει την κηλίδα της μή ύπαρξης αυτού του υποκειμένου. Καί όμως μέσα της διατηρούνται οί ανταγωνισμοί της κοινωνίας. 'Αληθινή είναι ή τέχνη εφόσον εκείνο πού μιλάει μέσα από αυτή καθώς καί ή Ίδια παραμένουν διχασμένα, ασυμφιλίωτα, αλλά άποκτα αυτή την άλήθεια όταν συνθέτει τό διασπασμένο καί μόνον έτσι τό καθορίζει ως άσυμφιλίωτο. Τό παράδοξο είναι ότι πρέπει νά μαρτυρεί τό μή συμφιλιωμένο καί νά τείνει παραταύτα νά τό συμφιλιώσει· αυτή τή δυνατότητα τήν έχει μόνον ή μή συλλογιστική της γλώσσα. Μόνο σέ αυτή τή διαδικασία συγκεκριμενοποιείται τό εμείς της. Εκείνο όμως πού μιλάει μέσα από τήν τέχνη είναι πραγματικά τό υποκείμενό της καθόσον μιλάει μέσα από αυτή καί δέν παριστάνεται άπλώς από τήν ίδια. Ο τίτλος τού άπαράμιλλου τελευταίου κομματιού των 13 *Παιδικών σκηνών* [έργο 15, 1838] τού Schumann, ενός από τά παλαιότερα μοντέλα έξπρεσσιονιστικής μουσικής, «Μιλάει ό ποιητής» καταγράφει τή συνείδηση αυτού τού γεγονότος. Τό αισθητικό υποκείμενο δέν μπορεί όμως νά άπεικονισθεί από τήν τέχνη, ίσως επειδή, όντας κοινωνικά διαμεσολαβημένο, είναι τόσο λίγο εμπειρικό όσο μόνο τό υπερβατικό υποκείμενο τής φιλοσοφίας. «Η άντικειμενοποίηση τού έργου τέχνης γίνεται σέ βάρος τής άπεικόνισης ζωντανών όντων. Ζωή άποκτούν τά έργα τέχνης μόνον όταν παραιτούνται από τήν ομοιότητα μέ τόν άνθρωπο. “Η έκφραση ενός άνόθευτου συναισθήματος είναι πάντοτε κάτι τετριμμένο. Όσο πίο άνόθευτα τά συναισθήματα, τόσο πίο τετριμμένη ή έκφρασή τους. Για νά μήν είναι τετριμμένη, πρέπει νά καταβληθεί προσπάθεια”».⁷¹

Τό έργο τέχνης γίνεται άντικειμενικό επειδή είναι κάτι εντελώς φτιαγμένο καί όλα τά στοιχεία του είναι υποκειμενικά διαμεσολαβημένα. Η γνωσιοκριτική άντίληψη ότι τό μερίδιο τής υποκειμενικότητας καί ή έκπραγμάτιση συσχετίζονται στενά άληθεύει άκόμη περισσότερο στήν αισθητική. Ο φαινομενικός χαρακτήρας των έργων τέχνης, ή ψευδαίσθηση ότι συνιστούν ένα είναι καθ' εαυτό, δείχνει ότι, όντας εντελώς υποκειμενικά διαμεσολαβημένα, συμμετέχουν στό οικουμενικό πλέγμα τύφλωσης, τήν οικουμενική έκπραγμάτιση, ότι, στή γλώσσα τού Marx, καθρεφτίζουν μιά σχέση ζωντανής έργασίας κατ' ανάγκη σάν νά ήταν υλικό άντικείμενο. Η έσωτερική συνοχή, μέ τήν οποία τά έργα τέχνης συμμετέ-

χουν στην αλήθεια, εμπεριέχει καί την αναλήθειά τους· στά πίο εκτεθειμένα έργα ή τέχνη έκδήλωσε την αντίθεσή της πρός αυτό, καί αυτή ή εξέγερσή της ακολουθεί σήμερα τόν οίκό της νόμο κίνησης. Ή άντινομία τής αλήθειας καί τής αναλήθειας τής τέχνης παρακίνησε ίσως τόν Hegel νά προβλέψει τό τέλος τής τέχνης. Δεν ήταν άγνωστη στην παραδοσιακή αισθητική ή αντίσταση ενός έργου τήν ύπαρξη τών πολλών καί διάφορων, ότι μέ τήν αυθαίρετη έπιβολή αυτής τής πρωτοκαθεδρίας δεν έπιτυγχάνεται ή ενότητα. Εξίσου σημαντικό γιά τή σύσταση ενός έργου είναι όμως τό γεγονός ότι κανένα έργο δεν μπορεί νά άνταποκριθεί σε μιά τέτοια άπαίτηση. Τά πολλά καί διάφορα μέσα στό αισθητικό συνεχές θέλουν άσφαλώς τή σύνθεσή τους, αλλά, καθώς ταυτόχρονα καθορίζονται από έξωαισθητικούς παράγοντες, τήν άποφεύγουν. Ή σύνθεση πού έπιτυγχάνεται μέ τήν παρέκταση τών πολλών καί διάφορων, τά οποία δυνητικά τήν έμπεριέχουν, είναι άναπόφευκτα καί ή άρνησή τους. Μέσα στό μόρφωμα αποτυγχάνει κατ' άνάγκη ή έξισορρόπηση τους, έπειδή έξω, μετααισθητικά, δέν ύπάρχει. Άνταγωνισμοί πού στό επίπεδο τής πραγματικότητας μένουν άλυτοι δέν μπορούν νά λυθούν ούτε στό επίπεδο τής φαντασίας· έπενεργούν στόν χώρο τής φαντασίας καί άναπαράγονται στην έλλειψη συνοχής τής ίδιας, καί μάλιστα ανάλογα μέ τόν βαθμό αυθαιρεσίας μέ τήν οποία έπιβάλλεται ή λύση τους. Τά έργα τέχνης πρέπει νά έμφανίζονται σαν νά κάνουν τό άνέφικτο έφικτό· ή ιδέα τής τελειότητας τών έργων, από τήν όποια κανένα δέν μπορεί νά άπαλλαγει χωρίς νά μηδενισθει ή άξια του, ήταν πάντοτε προβληματική. Γιά τούς καλλιτέχνες τά πράγματα είναι δύσκολα, όχι μόνο λόγω τής τύχης τους πού έξακολουθεί νά είναι άβέβαιη στόν κόσμο, αλλά έπειδή μέ τήν προσπάθειά τους είναι άναγκασμένοι νά ένεργούν κατά τής αισθητικής αλήθειας, τήν οποία έπιδιώκουν. Εφόσον ιστορικά-πραγματικά τό ύποκείμενο καί τό άντικείμενο είναι χωρισμένα, ή τέχνη είναι δυνατή μόνο περνώντας μέσα από τό ύποκείμενο, διότι ή μίμηση πραγμάτων μή διευθετημένων από τό ύποκείμενο δέν ύπάρχει πουθενά άλλου έκτος από τό ύποκείμενο ως ζωντανό ον. Αυτό προεκτείνεται στην άντικειμενοποίηση τής τέχνης μέ τήν έσωτερική της πραγμάτωση, ή όποια χρειάζεται τό ιστορικό ύποκείμενο. Αν τό έργο τέχνης μέ τήν άντικειμενοποίησή του έλπίζει στην κρυφή γιά τό ύποκείμενο αλήθεια, αυτό

συμβαίνει επειδή τό ίδιο τό υποκείμενο δεν είναι απόλυτο. Ή σχέση ανάμεσα στην αντικειμενικότητα του έργου τέχνης καί την πρωτοκαθεδρία του αντικειμένου δεν είναι συνεχής καί αρραγής. Μαρτυρεί αυτή τήν πρωτοκαθεδρία υπό τίς συνθήκες τής οικουμενικής μαγικής επήρειας, όπου τό είναι καθ' εαυτό μόνο στό υποκείμενο μπορεί πιά νά βρει καταφύγιο, ενώ τό είδος αντικειμενικότητας τού έργου τέχνης είναι μιά φαινομενικότητα πλασμένη από τό υποκείμενο, κριτική τής αντικειμενικότητας. 'Από έναν τέτοιο κόσμο αντικειμένων δεν αφήνει νά περάσουν μέσα παρά μόνο τά διάσπαρτα μέλη (membra disiecta)· μόνον ώς άποσυναρμολογημένος μπορεί ό κόσμος των αντικειμένων νά γίνει σύμμετρος πρός τόν μορφολογικό νόμο.

Ή υποκειμενικότητα, άναγκαία προϋπόθεση τού έργου τέχνης, δεν είναι όμως από μόνη της μιά αισθητική Ιδιότητα. Για νά αποκτήσει αισθητικό ποιόν χρειάζεται τήν αντικειμενοποίηση. Κατ' αυτά ή υποκειμενικότητα μέσα στό έργο τέχνης είναι αύτοαπεπολημένη καί κρυμμένη, κάτι πού τό άγνοεί ή έννοια τής καλλιτεχνικής βούλησης τού Riegl. Παραταύτα θίγει κάτι ούσιαστικό για τήν εσωτερική κριτική: οτι αυτό πού κρίνει τήν άξια των έργων τέχνης δεν είναι κάτι εξωτερικό πρός τά Ιδια. Αύτά -όχι άσφαλώς οί καλλιτέχνες- συνιστοϋν τό κριτήριο τού εαυτού τους, σύμφωνα μέ τή διατύπωση τού Wagner είναι ό αύτοθεσπιζόμενος κανόνας τους. Τό ερώτημα σχετικά μέ τή νομιμοποίησή τους δεν είναι άνεξάρτητο από τήν εκπλήρωσή τους. Κανένα έργο τέχνης δεν είναι μόνον αυτό πού θέλει, αλλά κανένα επίσης δεν είναι κάτι περισσότερο χωρίς νά θέλει κάτι. Αυτό άγγίζει τά όρια τού αύθορητισμού, άν καί ειδικά ό αύθορητισμός εμπεριέχει καί τό στοιχείο τού άκούσιου. Εκδηλώνεται προπάντων στή γενική σύλληψη τού έργου τέχνης, στό σχέδιό του πού διαφαίνεται μέσα από αυτό. Ή κατηγορία τής γενικής σύλληψης δεν περικλείει τήν αποπεράτωση των έργων, αλλά συχνά μεταβάλλει τήν αύτοπραγμάτωσή τους. Ή γενική σύλληψη μετατίθεται υπό τήν πίεση τής εγγενούς λογικής, καί αυτό είναι σχεδόν ή σφραγίδα τής αντικειμενοποίησης. Αυτό τό ξένο πρός τό εγώ καί αντίθετο πρός τή δήθεν καλλιτεχνική βούληση στοιχείο είναι γνωστό στους καλλιτέχνες, οπιος καί στους θεωρητικούς, καί κάποτε τούς τρομάζει· ό Nietzsche μίλησε για το ίδιο πράγμα στό τέλος τού *Πέραν τον καλόν καί τον κακόν*. Τό ξέ-

νο πρὸς τὸ ἐγὼ στοιχείο ὑπὸ τὴν πίεση τοῦ ἔργου εἶναι μάλλον αὐτὸ πού ἐννοοῦσε ὁ ὅρος Ἰδιοφυΐας. Ἡ ἐννοια τῆς ιδιοφυΐας, ἂν μπορεῖ νὰ μείνει κάτι ἀπὸ αὐτὴ, πρέπει νὰ ἀποχωρισθεῖ ἀπὸ τὴν ὠμὴ ταύτιση με τὸ δημιουργικὸ υποκείμενο, ἢ ὅποια ἀπὸ ἐνθουσιασμό καὶ μόνο μεταμορφώνει τὸ ἔργο τέχνης σὲ ντοκουμέντο τοῦ δημιουργοῦ τοῦ καὶ ἔτσι τὸ μειώνει. Ἡ ἀντικειμενικότητα τῶν ἔργων, ἓνα κεντρί γιὰ τοὺς ἀνθρώπους πού ζοῦν στὴν κοινωνία τῶν ἀνταλλαγῶν, ἐπεὶδὴ στὴν πλάνη τοὺς περιμένουν ἀπὸ τὴν τέχνη νὰ μετριάσει τὴν ἀλλοτρίωση, μεταφράζεται σὲ μιὰ υποκειμενικὴ Ἰδιότητα ἢ ὅποια ἀποδίδεται στὸν ἄνθρωπο πού βρίσκεται πίσω ἀπὸ τὸ ἔργο· συνήθως παίζει ἀπλῶς τὸν ρόλο μιᾶς μάσκας, πίσω ἀπὸ τὴν ὁποία κρύβονται ἐκεῖνοι πού θέλουν νὰ πουλήσουν τὸ ἔργο ὡς καταναλωτικὸ ἀγαθό. Ἄν θέλει κανεὶς νὰ μὴν καταργήσει ἀπλῶς τὴν ἐννοια τῆς ιδιοφυΐας ὡς κατάλοιπο τοῦ ρομαντισμοῦ, πρέπει νὰ τὴν ἀναγάγει στὴν ἱστοριοφιλοσοφικὴ τῆς ἀντικειμενικότητας. Ἡ ἀπόκλιση μεταξὺ υποκειμένου καὶ ἀτόμου, προδιαμορφωμένη στὸν ἀντιψυχολογισμό τοῦ Kant, τεκμηριωμένη στὸν Fichte, γίνεται αισθητὴ καὶ στὴν τέχνη. Ἡ ἀπόσταση ἀνάμεσα στὴν αὐθεντικότητα καὶ τὴ δεσμευτικότητα ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά καὶ τὴν ἐλευθερίαν τοῦ χειραφετημένου ἀτόμου ἀπὸ τὴν ἄλλη μεγαλώνει. Ἡ ἐννοια τῆς Ἰδιοφυΐας εἶναι μιὰ ἀπόπειρα ὥστε νὰ γεφυρωθεῖ τὸ χάσμα ὡς διὰ μαγείας, νὰ ἐπιβεβαιωθεῖ στὸ ἄτομο, ὅσον ἀφορὰ τὸ ξεχωριστὸ πεδίο τῆς τέχνης, ἢ ικανότητα γιὰ κάτι αὐθεντικὸ μὲ γενικότερη ἰσχὺ. Τὸ ἐμπειρικὸ περιεχόμενο ἐνός τέτοιου μυστικοπαθοῦς φανακισμοῦ εἶναι ὅτι πραγματικά ἢ αὐθεντικότητας στὴν τέχνη, τὸ στοιχείο τῆς οἰκουμενικότητας, δὲν εἶναι πλέον δυνατὴ παρὰ μόνο μέσω τῆς ἀρχῆς τῆς ἀτομοποίησης, ὅπως καὶ ἀντίστροφα, ἢ γενικὴ ἀστική ἐλευθερία θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι ἢ ἐλευθερία γιὰ τὴν Ἰδιαιτερότητα, τὴν ἀτομοποίηση. Ὅμως ἡ αισθητικὴ τῆς Ἰδιοφυΐας τοποθετεῖ αὐτὴ τὴ σχέση τυφλά, μὴ διαλεκτικὰ σὲ ἓνα ἄτομο, τὸ ὅποιο ταυτόχρονα υποτίθεται ὅτι εἶναι υποκείμενὸ ὡς *intellectus archetypus*,^{71*1} πού στὴ γνωσιολογία ταυτίζεται ρητὰ μὲ τὴν ἰδέαν, ἐμφανίζεται στὴν ἐννοια τῆς Ἰδιοφυΐας σὰν ἓνα δεδομένο τῆς τέχνης, ὅπου Ἰδιοφυΐα εἶναι τὸ ἄτομο καὶ ὁ αὐθορμητισμὸς τοῦ συμπίπτει μὲ τὴν ἐλεύθερη πράξη (*Tathandlung*) τοῦ ἀπόλυτου υποκειμένου. Ἡ δόση ἀλήθειας μιᾶς τέτοιας θέσης συναρτάται μὲ τὸ γεγονὸς ὅτι ἡ ἀτομοποίηση τῶν ἔργων τέχνης, δια-

μεσολαβημένη από τόν αυθορμητισμό, είναι τό στοιχείο τους μέσω του όποιου άντικειμενοποιούνται. Η έννοια της ιδιοφυίας είναι όμως εσφαλμένη, διότι τά μορφώματα δέν είναι δημιουργίες και οί άνθρωποι δέν είναι δημιουργοί. Αυτό συνεπάγεται την ανάληθ-θεια τής αισθητικής τής ιδιοφυίας, ή όποια αποκρύπτει τό στοιχείο τής πεπερασμένης κατασκευής, τής τέχνης,^{1p} υπερτονίζοντας τήν απόλυτη πρωτοτυπία τής τέχνης και αποδίδοντας σέ αυτή περίπου την Ιδιότητα μιας *natura naturans*.⁷¹ Έτσι γεννιέται ή Ιδεολογία του έργου τέχνης ως οργανικού και άσυνείδητου δημιουργήματος, πού άργότερα λαμβάνει τίς διαστάσεις ενός θολού ρεύματος, του αισθητικού άνορθολογισμού. Η αισθητική τής ιδιοφυίας, άν και άντιτίθεται στην κακή γενικότητα, άποσπά τήν προσοχή από τήν κοινωνία, καθώς εξαρχής μεταθέτει τό κέντρο βάρους στό άτομο, τό όποιο άπολυτοποιεί. Η έννοια τής ιδιοφυίας, παρά τήν κατάχρησή της, θυμίζει όμως ότι τό υποκείμενο στό έργο τέχνης δέν πρέπει νά περιορίζεται στην άντικειμενοποίηση. Στην *Κριτική τής κριτικής ικανότητας* ή έννοια τής ιδιοφυίας ήταν τό καταφύγιο όλων των πραγμάτων πού ό ήδονισμός άφαιρούσε κατά τά άλλα από τήν καντιανή αισθητική. Ο Kant όμως απέδιδε τήν ιδιοφυία άποκλειστικά στό ύποκείμενο, κάτι πού είχε τεράστιες συνέπειες, μή λαμβάνοντας υπόψη ότι ειδικά αυτό τό στοιχείο είναι ξένο πρός τό εγώ, μιά ιδιότητα πού έμελλε νά ύποστεί ιδεολογική εκμετάλλευση μέ τήν άντιπαράταξη τής ιδιοφυίας στην επιστημονική και φιλοσοφική όρθολογικότητα. Η φетиχοποίηση τής έννοι-ας τής ιδιοφυίας, πού άρχισε από τόν Kant, και άναφέρεται σέ μιά ξεκομμένη, στή γλώσσα του Hegel άφηρημένη υποκειμενικότητα, ήδη στους άναθηματικούς πίνακες του Schiller έλαβε ακραία ελιτί-στικά χαρακτηριστικά. Δυνητικά ή ιδιοφυία είναι εχθρός των έργων τέχνης· ό άνθρωπος πίσω από τά έργα τέχνης θεωρείται πιό ούσιαστικός από τά ίδια, μιά Ιδέα πού ύπονοούσε τόν Goethe. Στην έννοια τής ιδιοφυίας ή ιδέα του δημιουργού εκχωρείται μέ ιδεαλιστική αλαζονεία από τό υπερβατικό ύποκείμενο στό εμπει-ρικό, στον παραγωγικό καλλιτέχνη. Αυτό βολεύει και ευχαριστεί τή χυδαία άστική συνείδηση, τόσο λόγω τής εργασιακής ήθικής, πού χαρακτηρίζει τόν έκθειασμό τής καθαρής δημιουργικότητας του ανθρώπου χωρίς νά λαμβάνεται υπόψη ό σκοπός, όσο και επειδή ό παρατηρητής άπαλλάσσεται από τήν προσπάθεια νά κα-

τανοήσει τό έργο: τόν ταΐζουν μέ ένα υποκατάστατο, την προσω-
πικότητα του έκάστοτε καλλιτέχνη, σέ τελική άνάλυση τό κιτς τών
βιογραφιών. Οί παραγωγοί σημαντικών έργων τέχνης δέν είναι
ημίθεοι, αλλά άνθρωποι μέ ελαττώματα, συχνά νευρωτικοί και
φθαρμένοι. Καί όμως ένα αισθητικό φρόνημα πού εξαλείφει ριζι-
κά την ιδέα τής ιδιοφυίας έκφυλίζεται σέ άνιαρή και δασκαλίστικη
χειροτεχνία, ένα κενό περιεχομένου χρωμάτισμα προσχεδιασμέ-
νων στερεοτύπων. Τό περιεχόμενο αλήθειας πού μπορεί νά κρύβει
ή έννοια τής ιδιοφυίας πρέπει νά αναζητείται στό ίδιο τό πράγμα,
τό έργο, πού παραμένει άνοιχτό και δέν εγκλωβίζεται σέ επαναλή-
ψεις. "Αλλωστε ή έννοια τής ιδιοφυίας, όταν στά τέλη τού δέκατου
όγδοου αιώνα έγινε τής μόδας, δέν ήταν ακόμη χαρισματική.⁷¹⁶
σύμφωνα μέ την ιδέα εκείνης τής εποχής ό καθένας θά μπορούσε
νά είναι ιδιοφυία, άρκει νά εκδηλωνόταν μέ μή συμβατικό τρόπο,
ώς φύση. Η ιδιοφυία ήταν μιά στάση, σχεδόν ένα φρόνημα, όπως
δείχνει τό επίθετο *genialisch*,^{71ε} και μόνον άργότερα μετατράπηκε
σέ θεία χάρη, μεταξύ άλλων ίσως και επειδή τά έργα τέχνης πού
στηρίζονταν μόνο στό φρόνημα ήταν άνεπαρκή. Η εμπειρία πραγ-
ματικής άνελευθερίας διέλυσε τόν ένθουσιασμό τής υποκειμενικής
ελευθερίας ως ελευθερίας για όλους κρατώντας τον μόνο για την
Ιδιοφυία ως κλάδο δραστηριοτήτων. Όσο λιγότερο άνθρωπος
είναι ό κόσμος και όσο πío ούδετεροποιημένο τό πνεύμα, ή συνεί-
δηση τού κόσμου, τόσο περισσότερο ή ιδιοφυία μετατρέπεται σέ
Ιδεολογία. Στή θέση όλων τών ανθρώπων, άπονέμεται στήν προνο-
μιούχο Ιδιοφυία αυτό πού ή πραγματικότητα άρνεϊται νά τούς
άποδώσει. Ό,τι μπορεί νά σωθεί από την έννοια τής ιδιοφυίας έχει
μιά έργαλειακή σχέση πρós τό πράγμα. Μπορεί νά τεκμηριωθεί μέ
απλό τρόπο όταν λόγου χάρη λέμε δικαιολογημένα για ένα χωρίο
ότι είναι Ιδιοφυές. Η φαντασία δέν αρκεί για έναν τέτοιο χαρακτη-
ρισμό. Τό ιδιοφυές είναι ένας διαλεκτικός κόμβος: τό απαλλαγμέ-
νο από αυτοματισμούς και στερεοτυπίες, τό μή επανειλημμένο, τό
ελεύθερο πού ταυτόχρονα δίνει την αίσθηση τού αναγκαίου, τό πα-
ράδοξο δεξιότηήμα τής τέχνης και ένα από τά πío αξιόπιστα
κριτήριά της. Ιδιοφυές είναι αυτό πού επιτυγχάνει έναν άστερι-
σμό, πού υποκειμενικά πιάνει κάτι άντικειμενικό, ή στιγμή όπου ή
μέθεξη τού έργου τέχνης στή γλώσσα ξεπερνά τό συμβατικό επίπε-
δο ως κάτι τυχαίο. Σημάδι τής ιδιοφυίας στήν τέχνη είναι ότι τό

Νέο, δυνάμει τής καινοτομίας του, φαίνεται σάν νά προϋπήρχε ανέκαθεν, κάτι πού είχαν παρατηρήσει οί ρομαντικοί. Τό επίτευγμα τής φαντασίας δέν είναι τόσο ή δημιουργία εκ του μηδενός (*creatio ex nihilo*), στην οποία πιστεύει ή ξένη πρός την τέχνη θρησκεία τής τέχνης, αλλά ή επινόηση αυθεντικών λύσεων μέσα στό τρόπον τινά προϋπάρχον πλαίσιο τών έργων. Έμπειροι καλλιτέχνες ειρωνεύονται συχνά ένα χωρίο λέγοντας: εδώ δείχνει τήν ιδιοφυΐα του. Επικρίνουν καυστικά μιά εισβολή τής φαντασίας στη λογική τού έργου, όταν δέν ενσωματώνεται πλήρως σέ αυτή. Τέτοια στοιχεία δέν υπάρχουν μόνο σέ κραυγαλέα έπαιρόμενους γιά τήν ιδιοφυΐα τους, αλλά τά συναντούμε καί στό μορφολογικό επίπεδο τού Schubert. Τό ιδιοφυές παραμένει παράδοξο καί επισφαλές, διότι τό ελεύθερα επινοημένο καί αναγκαίο δέν μπορούν Ισως ποτέ νά συγχωνευθούν σέ αδιάλυτο κράμα. Χωρίς τη συνεχώς παρούσα δυνατότητα άνατροπής τίποτε δέν είναι ιδιοφυές στην τέχνη.

Τό στοιχείο τού Νέου, αυτού πού δέν έχει ήδη προϋπάρξει, συνδέει τήν ιδιοφυΐα μέ τήν έννοια τής πρωτοτυπίας: «Originalgenie», πρωτότυπη ιδιοφυΐα. Είναι πασίγνωστο ότι ή κατηγορία τής πρωτοτυπίας πρίν από τήν εποχή τής ιδιοφυΐας δέν είχε ιδιαίτερο κύρος. Τόν δέκατο έβδομο αιώνα καί στίς αρχές τού δέκατου όγδοου πολλοί συνθέτες χρησιμοποιούσαν στά έργα τους ολόκληρα συμπλέγματα από παλαιότερα έργα, δικά τους ή άλλων ζωγράφοι καί αρχιτέκτονες άνέθεται τήν εκτέλεση σχεδίων τους σέ μαθητές τους· είναι εύκολο νά επικαλείται κανείς αυτά τά φαινόμενα γιά νά δικαιολογήσει τυποποιημένα έργα χωρίς καμμία ιδιαιτερότητα καί γιά νά καταγγείλει τήν υποκειμενική ελευθερία. Πάντως τό γεγονός ότι άλλοτε δέν υπήρχε κριτικός στοχασμός πάνω στην πρωτοτυπία δέν άποδεικνύει διόλου ότι τό στοιχείο τής πρωτοτυπίας ήταν άνυπαρκτο στά έργα τέχνης· ή διαφορά μεταξύ τού Bach καί τών συγχρόνων του μπορεί νά διαπιστωθεΐ μέ τήν πρώτη ματιά. Η πρωτοτυπία, ό ιδιαίτερος χαρακτήρας ενός ορισμένου έργου, δέν άντιτίθεται αύθαίρετα στή λογικότητα τών έργων, πού έχει γενικό χαρακτήρα. Πολύ συχνά άποδεικνύει τήν αξία της σέ μιά επεξεργασία μέ λογική συνέπεια, κάτι πού βρίσκεται πάνω από τίς ικανότητες τού μέσου όρου τών καλλιτεχνών. Παραταύτα δέν θά είχε νόημα νά θέσει κανείς τό ερώτημα αν ένα παλαιότερο, πόσο μάλλον ένα αρχαϊκό έργο παρουσιάζει πρωτοτυπία, άφού ή πίεση τής συλλογικής

σινειδίδησης, στην οποία οχυρώνεται ή κυριαρχία, ήταν τόσο μεγάλη, πού ή πρωτοτυπία, ή οποία προϋποθέτει ένα είδος χειραφετημένου υποκειμένου, θά ήταν άναχρονισμός. Ή έννοια τής πρωτοτυπίας όέν άναφέρεται σέ κάτι πρωτογενές ή άρχέγονο, αλλά σέ αυτό πού όέν έχει υπάρξει μέχρι τώρα, στά ίχνη ουτοπίας μέσα στά έργα. Κάθε έργο πρέπει νά οικαιολογεί αντικειμενικά τόν τίτλο πρωτότυπο. Άν όμως ή πρωτοτυπία είναι Ιστορικό προϊόν, τότε όιαπλέκεται καί μέ την Ιστορική αόικία: μέ τήν άστική επικράτηση τών καταναλωτικών αγαθών στην άγορά, τά όποια ως πάντοτε ίόια πρέπει νά όίνουν καί τήν ψευδή έντύπωση ότι είναι πάντοτε κάτι νεώτερο, γιά νά άποκτοΰν πελατεία. Καί όμις ή πρωτοτυπία, μέ τήν ολοένα αυξανόμενη αυτονομία τής τέχνης, στράφηκε κατά τής αγοράς, όπου όέν μπορούσε ποτέ νά ξεπεράσει ένα ορισμένο όριο. 'Αποσύρθηκε μέσα στά έργα, όπου εκδηλώθηκε στην ελεύθερη, τή χωρίς περιορισμούς επεξεργασία τους. Εξακολουθεί νά επηρεάζεται άπό τήν ιστορική τύχη τής κατηγορίας τού ατόμου, άπό τήν όποια έχει παραχθεϊ. Ή πρωτοτυπία όέν υπακούει πλέον σέ έκείνο μέ τό όποιο συνδεόταν άφότου έγινε άντικείμενο σκέψεων, τό λεγόμενο άτομικό ύφος. Ένώ στό μεταξύ οί παραόοσιοκράτες θρηνοΰν τόν χαμό τού άτομικού ύφους, πού στό όνομά του προασπίζονται άγαθά συμβατικής άξιας, στά προηγμένα έργα τό άτομικό ύφος, πού τρόπον τινά μέ πανουργία άποσπάται μέσα άπό τίς αντικειμενικές άνάγκες τής κατασκευής, είναι σχεδόν σάν μιά κηλίδα, σάν ένα έλάττωμα, ή τουλάχιστον φαίνεται σάν συμβιβασμός. Αΰτός είναι μεταξύ άλλων καί ό λόγος γιά τόν όποιο ή προηγμένη παραγωγή όέν αποβλέπει τόσο στην πρωτοτυπία τού μεμονωμένου έργου όσο στην παραγωγή νέων τύπων. Ή πρωτοτυπία αρχίζει νά μετατρέπεται σέ έφευρετικότητα πρós τήν κατεύθυνση τέτοιων νέων τύπων. Μεταβάλλει τό ποιόν της χωρίς νά εξαφανίζεται.

Ή ποιοτική της μεταβολή, μέ τήν όποια ή πρωτοτυπία διαχωρίζεται άπό τήν ξαφνική ιδέα, τή μοναδική λεπτομέρεια, πού άλλοτε φαινόταν ότι άποτελούσε τήν ουσία της, ρίχνει φώς στη φαντασία, τό όργανό της. 'Υπό τήν επήρεια τής πίστης στό υποκείμενο ως διάδοχο τού δημιουργού, ή φαντασία ήταν συνώνυμο τής ικανότητας ενός καλλιτέχνη νά παράγει τρόπον τινά εκ τού μηδενός, ως άλλος δημιουργός, μιά όρισμένη καλλιτεχνική ύπαρξη. Ή χυδαία της έννοια, ή Ισοδυναμία της μέ τήν άπόλυτη εφεύρεση, έχει τήν άκριβή

της αντιστοιχία στο νεωτερικό ιδανικό τής έπιστήμης, πού αποβλέπει στην αυστηρή αναπαραγωγή ενός ήδη υπαρκτού πράγματος· σέ αυτό τό σημείο ό αστικός καταμερισμός τής εργασίας έχει ανοίξει μιά τάφρο πού χωρίζει τήν τέχνη από κάθε διαμεσολάβηση μέ τήν πραγματικότητα, όπως καί τή γνώση από οτιδήποτε υπερβαίνει αυτή τήν πραγματικότητα. Για τά σημαντικά έργα αυτή ή έννοια τής φαντασίας δέν ήταν ασφαλώς ποτέ κάτι ουσιώδες· λόγου χάρη ή επινόηση φανταστικών όντων σέ όλη τή νεώτερη εικαστική τέχνη είναι κάτι υποδεέστερο, ενώ ή ξαφνική ιδέα στή μουσική, πού ως στοιχείο έχει άναμφίβολα τή σημασία της, παραμένει αδύναμη ενόσω μέ τήν επεξεργασία της δέν υπερβαίνει τήν απλή παρουσία της. "Αν στά έργα τέχνης τά πάντα, άκόμη καί τό πío εκλεπτυσμένο στοιχείο τους, παραμένουν συνδεδεμένα μέ τήν εμπειρική ύπαρξη, στήν οποία τά έργα άντιστέκονται, τότε ή φαντασία δέν μπορεί νά είναι άπλώς ή φθηνή ικανότητα διαφυγής από τήν εμπειρική ύπαρξη μέ τήν παρουσίαση ενός μή υπαρκτού σάν νά υπήρχε. 'Αντίθετα, μέ τά στοιχεία πού τά έργα τέχνης άπορροφούν από τήν εμπειρική πραγματικότητα ή φαντασία σχηματίζει άστερισμούς, δυνάμει τών οποίων τά έργα γίνονται τό "Άλλο τής εμπειρικής ύπαρξης, έστω μόνο μέ τήν καθορισμένη άρνησή της. Όταν επιχειρεί κανείς νά φαντασθεί ένα άπολύτως άνύπαρκτο άντικείμενο, μέ μιά φαντασιωτική επινόηση, όπως τή βάφτισε ή γνωσιολογία, τό αποτέλεσμα δέν είναι τίποτε άλλο από κάτι πού, τόσο στά δομικά συστατικά του όσο καί στά δυναμικά του στοιχεία, άνάγεται σέ κάποια υπαρκτά πράγματα. Μόνον υπό τή μαγική επήρεια τού εμπειρικού κόσμου μπορεί νά έμφανισθεί αυτό πού ποιοτικά άντιτίθεται στόν εμπειρικό κόσμο, αλλά από τήν άλλη μεριά δέν είναι παρά μιά ύπαρξη δευτέρου βαθμού σύμφωνα μέ τό μοντέλο πρώτου βαθμού. Μόνο διαμέσου τού υπαρκτού περνά ή τέχνη στό άνύπαρκτο· άλλιώς είναι μιά άνίσχυρη προβολή αυτού πού έτσι καί άλλιώς ύπάρχει. Κατ' αυτά ή φαντασία στά έργα τέχνης δέν περιορίζεται διόλου στό ξαφνικό όραμα. Όσο καί άν ή τέχνη είναι άδιανόγη χωρίς τόν άυθόρμητισμό, αυτό πού πλησιάζει πío πολύ τή δημιουργία εκ τού μηδενός, εντούτοις οί άυθόρμητες ιδέες δέν είναι τό εν καί παν τών έργων τέχνης. Στό έργο τέχνης, μπορεί άρχικά νά αστράψει μπροστά στά μάτια τής φαντασίας κάτι **συγκεκριμένο**, προπάντων σέ καλλιτέχνες πού ή παραγωγική τους διαδικασία

αρχίζει από κάτω και σιγά σιγά ανέρχεται. Ἡ φαντασία όμως δου-
 λεύει και σε μιὰ διάσταση πού ἡ προκατάληψη τή θεωρεῖ ἀφηρημέ-
 νη, στό οἶονεῖ κενό περίγραμμα, τό ὅποιο στη συνέχεια, μέ την
 «έργασία», πού σύμφωνα μέ την ἴδια προκατάληψη εἶναι τό αντίθε-
 το τῆς φαντασίας, παίρνει σάρκα και οστά καί γεμίζει. Ἀκόμη καί
 ἡ κυρίως τεχνολογική φαντασία δέν εἶναι απλῶς προϊόν τοῦ και-
 ροῦ μας: τη συναντοῦμε στόν τρόπο σύνθεσης τοῦ *Adagio* ἀπό τό
Κουντέτο εγχόρδων [D 956 (1828)] τοῦ Schubert ἡ στούς φωτο-
 στροβίλους των κομματιῶν μέ θέμα τή λίμνη τοῦ Turner. Φαντασία
 εἶναι ἐπίσης, καί μάλιστα οὐσιαστικά, ἡ ἀπεριόριστη διάθεση δυνα-
 τοτήτων λύσης πού αποκρυσταλλώνονται μέσα σέ ἓνα ἔργο τέχνης.
 Δέν βρίσκεται τόσο στό κάθε υπαρκτό καί ταυτόχρονα υπόλειμμα
 ἑνός υπαρκτοῦ πού ἐρχεται μέ τή μορφή τῆς ξαφνικῆς Ἰδέας, ἀλλά
 πολύ περισσότερο ἴσως στήν ἀλλαγὴ πού ὑφίσταται. Ἡ ἀρμονική
 παραλλαγή τοῦ κύριου θέματος στήν Coda τοῦ πρώτου μέρους τῆς
Appassionata [ἔργο 57 τοῦ Beethoven], μέ τή ζοφερή ἐπίδραση τῆς
 ελαττωμένης ἑβδομης, εἶναι ἐξίσου προϊόν φαντασίας ὅσο καί τό
 θέμα τῆς τρίφωνης συγχορδίας στή σκεπτική φιγούρα μέ τήν ὁποία
 ἀρχίζει αὐτό τό μέρος· ἀπό τήν ἀποψη τῆς γένεσης μπορεῖ νά φαν-
 τασθεῖ κανεῖς ὅτι αὐτή ἡ ἀποφασιστική γιά ολόκληρη τήν Coda πα-
 ραλλαγή υπῆρξε ἡ ἀρχική ἰδέα καί ὅτι ὁ συνθέτης παρήγαγε τό θέ-
 μα στήν ἀρχική του μορφή ἀπό αὐτή τήν ἰδέα, τρόπον τινά ἀναδρο-
 μικά. Δέν εἶναι μικρότερο ἐπίτευγμα φαντασίας τό πέρασμα σέ ἐπι-
 γραμματικές ἀρμονικές περιόδους πρὸς τό τέλος τῆς ἐκτεταμένης
 ἀνάπτυξης στό πρώτο μέρος τῆς *Ηρωικῆς* [τῆς 3ης συμφωνίας τοῦ
 Beethoven], λές καί ὁ συνθέτης δέν εἶχε πιά χρόνο γιά διαφοροποι-
 ῆσεις. Ὅσο αυξανόταν ἡ σημασία τῆς κατασκευῆς, τόσο μειωνόταν
 ὁ οὐσιαστικός ρόλος τῆς μεμονωμένης ἰδέας. Πόσο ἀλληλένδετες
 εἶναι ἡ ἐργασία καί ἡ φαντασία -ἡ ἀπόκλιση μεταξύ τους εἶναι
 πάντοτε μιὰ ἐνδειξη ἀποτυχίας- τό μαρτυρεῖ ἡ ἐμπειρία τῶν καλλι-
 τεχνῶν ὅτι ἡ φαντασία μπορεῖ νά κυβερνηθεῖ. Αἰσθάνονται ὅτι ὁ
 ἐκούσιος χειρισμός τοῦ ακούσιου εἶναι αὐτό πού τούς διακρίνει
 ἀπό τόν ἐρασιτεχνισμό. Τό ἄμεσο καί τό ἔμμεσο εἶναι ἀμοιβαῖα
 διαμεσολαβημένα καί ἀπό υποκειμενική ἀποψη, τόσο στήν αἰσθητι-
 κή ὅσο καί στή γνῶση. Ἡ τέχνη, ὄχι γενετικά, ἀλλά ὡς πρὸς τή σύ-
 στασή της, εἶναι τό πῶ ἀπτό ἐπιχέιρμα κατὰ τοῦ γνωσιολογικοῦ
 διαχωρισμοῦ μεταξύ αἰσθήσεων καί διάνοιας. Ὁ στοχασμός εἶναι

απολύτως Ικανός νά πραγματοποιήσει αυτό πού επιτυγχάνει ή φαντασία: ή καθορισμένη συνείδηση ότι ένα έργο τέχνης σέ ένα σημείο χρειάζεται κάτι, τό προσκομίζει καί καλύπτει τό κενό. Ή ιδέα ότι ή συνείδηση σκοτώνει τό έργο, πού επικαλείται την τέχνη ως κύριο μάρτυρα, είναι ένα μωρό στερεότυπο, τόσο στην τέχνη όσο καί σπουδήποτε αλλού. Ακόμη καί ή διαλυτική λειτουργία τού στοχασμού, ή κριτική της διάστασης, γίνεται γόνιμη ως αύτοσυνείδηση τού έργου τέχνης, ή οποία αποβάλλει ή τροποποιεί τό ανεπαρκές, τό αδιαμόρφωτο, τό εσωτερικά άσύμφωνο. Άντίστροφα, ή κατηγορία τής αισθητικής βλακείας έχει τή βάση της στό πράγμα (*fundamentum in re*), τήν έλλειψη εσωτερικού στοχασμού τών έργων, λόγου χάρη τού στοχασμού πάνω στήν ήλιθιότητα τών μή φιλτραρισμένων επαναλήψεων. Κακός είναι ό στοχασμός πού κατευθύνει τά έργα τέχνης άπό τά έξω, πού τά βιάζει· όμως μόνο μέ τόν στοχασμό, καί μέ τίποτε άλλο, μπορεί νά ακολουθήσει κανείς υποκειμενικά τά έργα εκεί πού άπό μόνα τους θέλουν νά πάνε, καί ή δύναμη πού απαιτείται είναι αυθόρμητη. "Αν κάθε έργο τέχνης εμπεριέχει έναν -μάλλον άπορητικό- προβληματισμό, άπό αυτό απορρέει ένας -ασφαλώς όχι κακός- ορισμός τής φαντασίας. Ώς Ικανότητα εφεύρεσης προσεγγίσεων καί λύσεων στό έργο τέχνης, μπορεί νά άποκληθεῖ τό διαφορικό τής ελευθερίας μέσα στόν αναγκαίο καθορισμό.

Ή αντικειμενικότητα τών έργων τέχνης, όπως καί κάθε αλήθεια, δέν είναι μία ύπολειμματική κατηγορία. Ό νεοκλασικισμός υπέπεσε στήν πλάνη νά νομίζει ότι μπορεί νά έπιτύχει μία ιδανική αντικειμενικότητα, όπως τήν έβλεπε πραγματοποιημένη σέ ρυθμούς τού παρελθόντος, τούς οποίους θεώρησε δεσμευτικούς, ακολουθώντας μία -οπωσδήποτε υποκειμενικά έπιβαλλόμενη διαδικασία, κατά τήν οποία άρνήθηκε άφηρημένα τό υποκείμενο μέσα στό έργο, καί πλάθοντας τήν ιδεατή εικόνα (*imago*) ενός άπαλλαγμένου άπό τό υποκείμενο είναι καθ' εαυτό, ή οποία, επειδή τό υποκείμενο δέν μπορεί νά έξαλειφθεῖ μέ καμμία πράξη βούλησης, μάς επιτρέπει νά τό αναγνωρίσουμε μόνο μέσα άπό τίς κακοτεχνίες. Οι περιορισμοί πού επιβάλλει ή αύστηρή μίμηση έτερόνομων μορφών τού μακρινού παρελθόντος ύπακούουν ακριβώς στήν υποκειμενική αυθαιρεσία τήν οποία θέλει νά τιθασεύσει. Ό Valéry σκιαγραφεί απλώς τό πρόβλημα χωρίς νά τό λύνει. Ή απλώς επιλεγμένη, θετή

μορφή, την οποία μερικές φορές υπερασπίζεται και ο Ιδιος, είναι τόσο τυχαία όσο και εκείνο που περιφρονεί: τό χάος, ο,τι «ζωντανό». Η απορία της τέχνης, τό σημερινό αδιέξοδό της, δέν μπορεί νά άρθεί άπό θεληματικούς δεσμούς μέ αυθεντίες. Τό ερώτημα πώς μπορεί ή τέχνη, υπό τίς συνθήκες τού μή μετριασμένου νομιναλισμού, χωρίς βία νά επιτύχει κάτι παρόμοιο μέ την αντικειμενικότητα της μορφής παραμένει άνοιχτό· μία σκηνοθετημένη ενότητα εμποδίζει την επίτευξή της. Αυτή ή τάση συνέπεσε μέ τήν άνοδο τού πολιτικού φασισμού, ή ιδεολογία τού οποίου έδινε επίσης τήν ψευδή εντύπωση ότι μπορεί κανείς άπό τήν παραίτηση τού υποκειμένου νά άναμένει μία κατάσταση απαλλαγμένη άπό τήν ένδεια και τήν άνασφάλεια τών υποκειμένων υπό τόν όψιμο φιλελευθερισμό. Τό υποκείμενο παραιτήθηκε πραγματικά, υπό τίς εντολές πού δυνατών υποκειμένων. Τήν άξίωση άντικειμενικότητας δέν μπορεί απλώς νά τήν αγνοήσει ούτε καν τό υποκείμενο πού απλώς θεωρεί τήν τέχνη. Αυτό στηρίζεται σέ ένα πειστικότατο επιχείρημα: αλλιώς ό ξένος πρós τήν τέχνη, ό άπειρόκαλος, πού σάν άσχετος άγραφος χάρτης άφήνει τό έργο τέχνης νά επενεργήσει πάνω του, θά ήταν ό πού ένδεδειγμένος νά τό κατανοήσει και νά τό κρίνει· ό μουσικά άκαλλιέργητος θά ήταν ό καλύτερος κριτικός της μουσικής. Όπως ή Ιδια ή τέχνη, έτσι και ή γνώση της είναι μία διαλεκτική διαδικασία. Όσο περισσότερα προσθέτει ό παρατηρητής, τόσο πού αποφασιστικά εισχωρεί στό έργο τέχνης και συνειδητοποιεί μέσα σέ αυτό τήν άντικειμενικότητα. Κοινωνός της γίνεται όταν ή ένεργητικότητά του, άκόμη και ή δύναμη της παραστρατημένης του υποκειμενικής του «προβολής», σβήσει μέσα στό έργο τέχνης. Τό υποκειμενικό παραστράτημα μπορεί νά χάσει εντελώς τόν δρόμο πρós τό έργο τέχνης, αλλά χωρίς παραστράτημα ή άντικειμενικότητα δέν είναι όρατή. - Κάθε βήμα πρós τήν τελειότητα τών έργων τέχνης έπιτείνει τήν αύτοαποξένωσή τους, και αυτό παράγει διαλεκτικά εκείνες τίς επανειλημμένες εξεγέρσεις πού πολύ επιπόλαια άποκαλοΰνται επανάσταση της υποκειμενικότητας κατά τού φορμαλισμού κάθε είδους. Η αυξανόμενη ένοποίηση τών έργων τέχνης, ή ένύπαρκτη επιταγή τους, είναι και ή ένύπαρκτη άντίφασή τους. Τό έργο πού αναπτύσσει πλήρως τήν εσωτερική διαλεκτική του τήν καθρεφτίζει και ως λυμένη διαφορά, ως ευτυχή έκβαση: αυτό είναι τό αισθητικά ψευδές της αισθητικής αρχής. Η άντινο-

μία τής αισθητικής έκπραγμάτισης είναι και μία αντίνομία ανάμεσα στην έστω διαθλασμένη μεταφυσική αξίωση των έργων να πιστέψουμε ότι δεν υπόκεινται στον χρόνο, ότι δεν είναι εφήμερα όπως όλα εκείνα που εγκαθιδρύονται στον χρόνο ως μόνιμα. Τα έργα τέχνης γίνονται σχετικά επειδή πρέπει να προβάλλονται ως απόλυτα. Αυτό υπαινίσσεται ή παρατήρηση που είχε κάνει ο Benjamin σε μία συζήτηση: τα έργα τέχνης δεν λυτρώνονται. Η αέναη εξέγερση της τέχνης κατά της τέχνης έχει τη βάση της στο πράγμα (*fundamentum in re*). Αν για τα έργα τέχνης είναι ουσιώδες να είναι πράγματα, δεν είναι λιγότερο ουσιώδες να αρνούνται την ίδια τους την υλικότητα· έτσι η τέχνη στρέφεται κατά της τέχνης. "Ένα εντελώς αντικειμενοποιημένο έργο τέχνης θα πάγωνε μεταβαλλόμενο σε απλό πράγμα* εκείνο που θα απέφευγε την αντικειμενοποίησή του θα επαναστρεφόταν σε μία ανίσχυρη υποκειμενική παρόρμηση και θα βούλιαζε μέσα στον εμπειρικό κόσμο.

Η σκέψη ότι η εμπειρία των έργων τέχνης είναι ή αρμόζουσαμόνον όταν είναι ζωντανή δεν λέει απλώς κάτι για τη σχέση μεταξύ του θεωρούντος και του θεωρούμενου, την ψυχολογική επένδυση ως προϋπόθεση της αισθητικής αντίληψης. Η αισθητική εμπειρία γίνεται ζωντανή από τη μεριά του αντικειμένου τη στιγμή που τα ίδια τα έργα τέχνης ζωντανεύουν κάτω από τη ματιά της. Αυτό διδάξε συμβολιστικά ο George στο ποίημά του «Der Terrich»⁷² [Το χαλί] από τον φερώνυμο τόμο. Μέ την έμβαθύνουσα θεώρηση απελευθερώνεται ο εσωτερικός διαδικαστικός χαρακτήρας του έργου. Μιλώντας αποκαλύπτει την εσωτερική του κίνηση. Ό,τι μέσα στο μόρφωμα μπορεί να αποκληθεί ενότητα του νοήματος του δεν είναι στατικό, αλλά έχει χαρακτήρα διαδικασίας* είναι ή δυναμική ανάπτυξη των ανταγωνισμών που κάθε έργο κατ' ανάγκη περιέχει. Η ανάλυση μπορεί να προσεγγίσει τό έργο μόνο αν κατανοήσει τη σχέση μεταξύ των δυναμικών στοιχείων του ως διαδικασία και όχι με την άναγωγή του έργου σε δήθεν πρωτογενείς ενότητες. Η τεχνολογική ανάλυση μπορεί να δείξει ότι τα έργα τέχνης δεν είναι ένα «είναι», αλλά ένα «γίγνεσθαι». Η συνέχειά τους απαιτείται τελεολογικά από τα επίμερους δυναμικά στοιχεία τους. Τη χρειάζονται και είναι ικανά να την επιτύχουν, επειδή είναι ημιτελή, ίσως

καί επειδή είναι άσήμαντα. Από τή σύστασή τους μπορούν νά μετατραπούν στό "Άλλο τους, συνεχίζουν τήν πορεία τους μέσα σε αυτό, θέλουν νά χαθούν μέσα στό Ιδιο καθορίζοντας μέ τόν άφανισμό τους τά επακόλουθα. Μιά τέτοια δυναμική είναι τρόπον τινά ένα στοιχείο άνώτερης τάξης τής ουσίας τών έργων τέχνης. Έδώ ή αισθητική εμπειρία μοιάζει μέ τή σεξουαλική, άν υποθεθεί ότι υπάρχει κάποια ομοιότητα, καί μάλιστα μέ τήν κορυφαία της στιγμή. Ο τρόπος μέ τόν όποιο εκείνη τή στιγμή αλλάζει ή αγαπημένη εικόνα καί ή άκαμψία ενώνεται μέ τήν πιό μεγάλη ζωντάνια ενσαρκώνει τό πρότυπο τής αισθητικής εμπειρίας. Δυναμικά στό εσωτερικό τους δέν είναι όμως μόνο τά μεμονωμένα έργα τέχνης, αλλά καί οί σχέσεις μεταξύ τους. Οί σχέσεις στό εσωτερικό τής τέχνης είναι ιστορικές μόνο διαμέσου τών μεμονωμένων, άκίνητοποιημένων έργων, όχι δυνάμει τών εξωτερικών τους σχέσεων, ακόμη λιγότερο δυνάμει τής επιρροής πού υποτίθεται ότι άσκει τό ένα στό άλλο. Γιαυτό ή τέχνη δέν επιδέχεται κανέναν λεκτικό ορισμό. Αυτό πού συγκροτεί τό είναι τής τέχνης είναι ή δυναμική συμπεριφορά της απέναντι στήν αντικειμενικότητα, πού άποτραβιέται από αυτή, λαμβάνει θέση απέναντι της καί σέ αυτή τή θέση διατηρεί τήν αντικειμενικότητα παραλλαγμένη. Τά έργα τέχνης συνθέτουν ασυμβίβαστα, μή ταυτόσημα, άντιμαχόμενα στοιχεία· αυτά όντως άναζητούν τήν ταυτότητα του ταυτόσημου καί του μή ταυτόσημου ως διαδικασία, διότι ακόμη καί ή ενότητά τους είναι ένα δυναμικό στοιχείο καί όχι ό μαγικός τύπος γιά τό όλον. Ο χαρακτήρας διαδικασίας τών έργων τέχνης συγκροτείται καθώς τά ίδια, ως τεχνουργήματα, κάτι φτιαγμένο από άνθρωπους, έχουν εξ αρχής τήν κοιτίδα τους στό «οικείο βασιλείο του πνεύματος», αλλά γιά νά γίνουν ταυτόσημα μέ τόν έαυτό τους χρειάζονται τό μή ταυτόσημο, τό ετερογενές, εκείνο πού δέν είναι ακόμη διαμορφωμένο. Η αντίσταση τής έτερότητας εναντίον τους, τήν οποία ώστόσο χρειάζονται, τά άναγκάζει νά αρθρώσουν τή γλώσσα τής δικής τους μορφής, νά μήν άφήσουν ούτε μία γωνιά άδιαμόρφωτη. Αύτή ή άμοιβαιότητα συνιστά τή δυναμική τους, τήν αδυναμία άρσης τών αντίθέσεων, τό γεγονός ότι αύτή ή δυναμική δέν ζικνητοποιείται μέσα σέ κανένα είναι. Τά έργα τέχνης είναι έργα τέχνης μόνον ένεργείρ^{72α} (ΐπ 8:ίιι), διότι ή έντασή τους δέν καταλήγει στή συνιστώσα τής καθαρής ταυτότητας μέ τόν έναν ή τόν άλλον πόλο. Από τήν άλλη με-

ριά μόνον ως έτοιμα, στερεοποιημένα αντικείμενα μπορούν νά γίνουν δυναμικό πεδίο των ανταγωνισμών τους, αλλιώς οί στεγανοποιημένες δυνάμεις θά βάδιζαν ή μία πλάι στην άλλη ή θά άποχωρίζονταν. Η παράδοση ουσία τους, ή ισορροπία, άρνείται τόν έαυτό της. Η κίνησή τους πρέπει νά μένει στάσιμη καί μέ τη στασιμότητά της νά γίνεται ορατή. Άντικειμενικά όμως ό έσωτερικός χαρακτήρας διαδικασίας των έργων τέχνης, προτού καν λάβουν τό μέρος κανενός, είναι μία δίκη πού κινούν εναντίον τού εξωτερικού πρós αυτά κόσμου, αυτού πού άπλώς υπάρχει. Όλα τά έργα τέχνης, άκόμη καί τά καταφατικά, έχουν a priori χαρακτήρα πολεμικής. Η ιδέα ενός συντηρητικού έργου έχει κάτι τό παράλογο. Διαχωρίζοντας καθαρά τή θέση τους από τόν εμπειρικό κόσμο, από τό Άλλο τους, δηλώνουν ότι αυτός ό κόσμος πρέπει νά αλλάξει· έτσι αποτελούν άσυνείδητα σχήματα τής αλλαγής του. Άκόμη καί εκεί όπου κατά τά φαινόμενα δέν υπάρχει διάθεση πολεμικής, σέ καλλιτέχνες πού κινούνται σέ μία καθαρή σφαίρα τού πνεύματος σύμφωνα μέ τά στερεότυπα, όπως ό Mozart, αν παραβλέπουμε τά λογοτεχνικά κείμενα πού επέλεξε γιά τίς πío μεγάλες όπερές του, τό στοιχείο τής πολεμικής είναι κεντρικό καί εκφράζεται μέ τή δύναμη τής άποστασιοποίησης, ή όποια καταγγέλλει σιωπηρά τήν πενιχρότητα καί τό ψεύδος εκείνου από τό όποίο άποστασιοποιείται. Η μορφή στόν Mozart άποκτό τή δύναμή της ως καθορισμένη άρνηση· ή συμφιλίωση πού παρουσιάζει έχει μία οδυνηρή γλυκύτητα, επειδή ή πραγματικότητα μέχρι σήμερα εξακολουθεί νά τήν άρνείται. Η άποφασιστικότητά τής άποστασιοποίησης, όπως ίσως σέ κάθε ενεργητικό κλασικισμό πού δέν παίζει άπλώς μέ κενά περιγράμματα, συγκεκριμενοποιεί τήν κριτική τής εμπειρικής πραγματικότητας από τήν οποία απομακρύνεται. Η σπίθα πού τρίζει στά έργα τέχνης είναι ό φθόγγος από τήν τριβή των ανταγωνιστικών στοιχείων, πού τό έργο προσπαθεί νά τά ενώσει. Είναι καί γραφή, μεταξύ άλλων επειδή, όπως στά σημεία τής γλώσσας, ό διαδικαστικός τους χαρακτήρας κρυπτογραφείται κατά τήν αντικειμενοποίησή τους. Ο χαρακτήρας διαδικασίας των έργων τέχνης δέν είναι τίποτε άλλο από τόν χρονικό τους πυρήνα. Όταν ή διάρκεια γίνεται πρόθεσή τους, έτσι ώστε νά απομακρύνουν από τόν εαυτό τους τό δήθεν εφήμερο καί μέσω καθαρών, μή ευάλωτων μορφιάν ή άκόμη καί μέσω των διαβόητων πανανθρώπινων αξιών

νά διαιωνίζονται από μόνα τους, τότε συντομεύουν τή ζωή τους, μεταμφιέζονται σε μιά ψευδόμορφη έννοιολογική σκέψη, πού ως σταθερό περίγραμμα μέ εναλλασσόμενο περιεχόμενο, ως κέλυφος, από τή μορφή του καί μόνο επιδιώκει ακριβώς τήν άχρονη στατικότητα στην όποια εναντιώνεται ό χαρακτήρας έντασης του έργου τέχνης. Τά έργα τέχνης, θνητά ανθρώπινα μορφώματα, φθείρονται καί παρέρχονται, καί μάλιστα τόσο γρηγορότερα όσο πίο πεισματικά προσπαθούν νά άποφύγουν τόν άφανισμό. Ή διάρκεια τους δέν μπορεί άσφαλώς νά άποχωρισθεϊ από τήν έννοια τής μορφής τους, άλλα δέν συνιστά τόν χαρακτήρα της. Τά έργα πού τολμούν νά εκτεθούν στόν κίνδυνο, εκείνα πού κατά τά φαινόμενα οδηγούνται γρήγορα στήν καταστροφή τους, έχουν περισσότερες πιθανότητες νά έπιζήσουν από αυτά πού, λατρεύοντας τήν άσφάλεια σάν είδωλο, αφήνουν έξω τόν χρονικό πυρήνα τους καί, κενά στήν καρδιά τους, τρόπον τινά σάν εκδίκηση, γίνονται θύματα τού χρόνου: ή κατάρρα τού κλασσικισμού. Ή ελπίδα ότι μέ τήν προσθήκη ενός εφήμερου μοτίβου θά μπορούσαν νά άποκτήσουν διάρκεια δέν μπορεί νά είναι ή λύση τού προβλήματος. Θά μπορούσε κανείς νά φαντασθεϊ έργα -σήμερα είναι ίσως άναγκαϊα- πού λόγω τού χρονικού τους πυρήνα καίγονται μόνα τους, θυσιάζουν τή ζωή τους στή στιγμή εμφάνισης τής αλήθειας καί χάνονται χωρίς νά αφήσουν ίχνη, χωρίς ώστόσο νά μειώνεται διόλου ή σημασία τους. Ή ευγενία μι&ζ τέτοιας συμπεριφοράς θά άρμοζε στήν τέχνη μετά τόν ξεπεσμό τού εύγενούς της χαρακτήρα σέ πόζα χαί/ιδεολογία. Ή ιδέα τής διάρκειας των έργων είναι πλασμένη κατ' άπομίμηση κατηγοριών τής ιδιοκτησίας, έχει εφήμερο άστικό χαρακτήρα· σέ πολλές εποχές ήταν άγνωστη, όπως καί για πολλές μεγάλες παραγωγές ήταν ξένη. Σιόζεται ή ρήση τού Beethoven μετά τήν άποπεράτωση τής *Appassionata* ότι αυτή ή σονάτα θά παίζεται καί μετά από δέκα χρόνια. Ή ιδέα τού Stockhausen ότι τά ήλεκτρονικά έργα πού δέν είναι σημειωμένα σέ παραδοσιακές παρτιτούρες, άλλα έκτελούνται κατευθείαν στό υλικό τους, θά μπορούσαν νά σβήνουν μαζί μέ αυτό, είναι λαμπρή καί άνταποκρίνεται σέ μιά τέχνη έμφαντικών αξιώσεων, πού ώστόσο θά ήταν πρόθυμη νά «πετάξει έξω» τόν εαυτό της, νά θυσιασθεϊ. Όπως καί άλλες συνιστώσες τής τέχνης, χάρη στίς όποιες έγινε αυτό πού είναι, βγαίνει καί ό χρονικός της πυρήνας πρός τά έξω καί διαρρηγνύει τήν έννοιά της. Οί συνήθειες

ρητορικές μεγαλοστομίες κατά της μόδας, πού ταυτίζουν τό παροδικό με τό ανάξιο λόγου, δέν συμμαχούν μόνο με τόν αντίθετο πόλο, μέ μία εσωτερικότητα πού έχει εκτεθεί τόσο πολιτικά όσο καί αισθητικά ώς άνίκανη νά έξωτερικευθεῖ καί λόγω της πεισματικής έμμονης στην άτομική ιδιαιτερότητα. Παρά την εμπορική της χειραγώγηση ή μόδα μπαίνει βαθιά στόν χώρο τών έργων τέχνης καί δέν τά εκμεταλλεύεται άπλώς. Επινότητες όπως ή ζωγραφική τού φωτός τού Picasso είναι σάν μεταφορές τών πειραμάτων της υψηλής ραπτικής, όταν ντύνουν τό σώμα μέ υφάσματα. πιασμένα άπλώς μέ καρφίτσες, μόνο γιά μία βραδιά, αντί γιά ρούχα κομμένα καί ραμμένα υπό την παραδοσιακή έννοια. Η μόδα είναι μία από τις έκδηλώσεις μέ τις όποιες ή κίνηση της ιστορίας ερεθίζει τό αισθητήριο καί μέσω αυτού επενεργεί στά έργα τέχνης, καί μάλιστα οί επιδράσεις διαφαίνονται σέ πολύ μικρά χαρακτηριστικά, πού συνήθως είναι κρυμμένα καί γιά τά ίδια.

Τό έργο τέχνης είναι διαδικασία πού ουσιαστικά άφορά τή σχέση μεταξύ τού όλου καί τών μερών. Αύτή ή σχέση είναι άπό μόνη της ένα γίνεσθαι καί δέν μπορεί νά άναχθεῖ άφαιρετικά ούτε στό ένα ούτε στό άλλο στοιχείο. Αυτό πού θά μπορούσε νά άποκληθεῖ ολότητα στό έργο τέχνης δέν είναι ή δομή πού ενσωματώνει καί ένοποιεῖ όλα τά μέρη του. Λόγω τών ενεργών εσωτερικών του τάσεων παραμένει καί στην άντικειμενοποίησή του κάτι πού εξακολουθεῖ νά παράγεται. Αλλά καί τά μέρη τού έργου δέν είναι δεδομένα, όπως, σχεδόν άναπόφευκτα, τά παρερμηνεύει ή άνάλυση: είναι μάλλον δυναμικά πεδία πού οδηγούν πρós τό όλον, ταυτόχρονα όμως, άπό άνάγκη, είναι προκαθορισμένα άπό αυτό. Η δίνη αυτής της διαλεκτικής καταπίνει τελικά τήν έννοια τού νοήματος. Όπου, σύμφωνα μέ τήν ετυμολογία της Ιστορίας, ή ένότητα διαδικασίας καί άποτελέσματος δέν μπορεί νά επιτευχθεῖ, όπου κυρίως τά έπιμέρους στοιχεία άρνούνται νά προσαρμοσθούν στην οπωσδήποτε λανθάνουσα, προσχηματισμένη ολότητα, τό χάσμα μεταξύ τους καταστρέφει τό νόημα. "Αν τό έργο τέχνης δέν είναι κάτι σταθερό, οριστικό, αλλά βρίσκεται σέ κίνηση, τότε ή έσωτερική χρονικότητά του μεταδίδεται στά μέρη καί στό όλον καθώς ή σχέση τους άναπτύσσεται στή διάσταση τού χρόνου καί ματορε! νά διακοπεί άπό αυτά. "Αν τά έργα τέχνης, λόγω τού χαρακτήρα διαδικασίας, ζούν στην Ιστορία, μπορούν καί νά παρέλθουν. Τό γεγο-

νός ότι αυτό που έχει καταγραφεί στο χαρτί, αυτό που έχει ζωγραφισθεί στον καμβά και αυτό που έχει πελεκηθεί στην πέτρα διαρκούν ως μορφώματα δεν έγγυάται ότι δεν θα χαθεί τό ουσιώδες του έργου τέχνης, τό πνεύμα του, που βρίσκεται και αυτό σέ κίνηση. Τά έργα τέχνης δέν μεταβάλλονται μόνο μαζί μέ εκείνο που ή έκπραγματισμένη συνείδηση θεωρεί ότι αλλάζει ανάλογα μέ τίς ιστορικές συνθήκες, τη στάση των ανθρώπων απέναντι στά έργα τέχνης. Μιά τέτοια αλλαγή είναι εξωτερική σέ σύγκριση μέ εκείνη που παρατηρείται στά Ιδια τά έργα: μέ τη διαδοχική απόκόλληση των διαφόρων στρωμάτων τους· τόν καθορισμό μιας τέτοιας αλλαγής από τόν μορφολογικό νόμο τους, που γίνεται φανερός και κατά συνέπεια αποσχίζεται* τή σκλήρυνση των διαφανών πλέον έργων, τό γέραςμά τους, τή σιωπή που τά περιβάλλει. Τελικά ή ανάπτυξη τους είναι ένα και τό αυτό μέ τήν κατάρρευσή τους.

Η έννοια του τεχνουργήματος,^{7^} που αποδίδεται μέ τόν όρο έργο τέχνης, δέν καλύπτει πλήρως τήν ουσία του δεύτερου όρου. "Οποιος ξέρει ότι ένα έργο τέχνης είναι κάτι φτιαγμένο δέν ξέρει οπωσδήποτε ότι είναι έργο τέχνης. Η υπερβολική έμφαση στο γεγονός ότι είναι προϊόν κατασκευής, είτε αμαυρώνει τήν τέχνη ως μηχανισμό εξαπάτησης των ανθρώπων είτε διασύρει τόν δήθεν κακό τεχνητό της χαρακτήρα, τή περισσοτεχνία ή κακοτεχνία, σέ αντίθεση προς τήν αυταπάτη για μία τέχνη ως άμεση φύση, εκφράζει οπωσδήποτε μία συμπάθεια προς τήν απειροκαλία. Μόνο τά κυριαρχικά φιλοσοφικά συστήματα τολμούσαν νά δώσουν έναν απλό ορισμό στην τέχνη, καθώς για όλα τά φαινόμενα διέθεταν μία ειδική γωνιά. Ο Hegel όρισε βέβαια τό ώραϊο, όχι όμως και τήν τέχνη, ίσως επειδή τήν εξέτασε ως προς τήν ενότητά της μέ τή φύση και ως προς τή διαφορά της από αυτή. Στην τέχνη είναι χαρακτηριστική ή διαφορά ανάμεσα στο κατασκευασμένο αντικείμενο και τή γένεσή του, τό φτιάξιμο: τά έργα τέχνης είναι κάτι φτιαγμένο που έγινε κάτι περισσότερο από άπλως φτιαγμένο. Αυτή ή πεποίθηση άρχισε νά κλονίζεται μόνον άφότου ή τέχνη συνειδητοποίησε ότι είναι εφήμερη. Η σύγχυση του έργου τέχνης μέ τή γένεσή του, λές και τό γίνεσθαι είναι τό γενικό κλειδί για τήν κατανόηση του γεγονότος, είναι ο κυριότερος λόγος για τόν όποιο μενουν ξένες προς τήν τέχνη οί επιστήμες που ασχολούνται μέ αυτή: διότι τά έργα τέχνης ακολουθούν τόν μορφολογικό τους νόμο αναλώνοντας τή γένεσή τους. Η διακε-

κριμένη αισθητική εμπειρία, όταν χάνεται κανείς μέσα στα έργα τέχνης, όεν νοιάζεται για τη γένεση τους. Κάθε γνώση για τη γένεση τους είναι γι' αυτή την εμπειρία τόσο εξωτερική προς τὰ έργα όσο και ή αφιέρωση τής *Ηρωικής* προς τὰ μουσικά συμβαίνοντα μέσα σέ αυτή τή συμφωνία. Η θέση των αυθεντικών έργων τέχνης απέναντι στην έξωαισθητική αντικειμενικότητα όέν πρέπει νά αναζητείται τόσο στό γεγονός ότι ή τελευταία επέόρασε στή οίαόικασία παραγωγής τους. Τό έργο τέχνης είναι αυτό καθ' εαυτό ένας τρόπος συμπεριφοράς πού αντίορά σέ αυτή τήν αντικειμενικότητα ακόμη και μέ τήν άποστροφή της από αυτή. "Ας θυμηθούμε τό πραγματικό άηόόνι και τήν άπομίμησή του πού άναφέρει ή *Κριτική τής κριτικής ικανότητας*,⁷³ τό μοτίβο τού περίφημου παραμυθιού τού Andersen πού χρησιμοποιήθηκε ως βάση για πολλές όπερες. Στο σχόλιο τού Kant ή εμπειρία τού φαινομένου όίνει τή θέση της στή γνώση γένεσης τού φαινομένου. "Αν ύποθέσουμε ότι τό άγόρι κατάφερνε πραγματικά νά μιμηθεί τό άηόόνι τόσο καλά ώστε νά μήν άκούγεται καμμία όιαφορά, αυτό θά έκανε όπωςόήποτε περιττό τό ερώτημα αν τό φαινόμενο είναι ή όέν είναι αύθεντικό, μολονότι πρέπει νά ομολογήσουμε υπέρ τού Kant ότι ή γνώση γένεσης ενός φαινομένου χρωματίζει τήν αισθητική του εμπειρία: κοιτάζουμε μέ άλλα μάτια έναν πίνακα όταν γνωρίζουμε τό όνομα τού ζωγράφου. Καμμία τέχνη όέν είναι χωρίς προϋποθέσεις και αυτές όέν μπορούν νά άπαλειφθούν, όπως και ή τέχνη όέν μπορεί νά θεωρηθεί αναγκαίο επακόλουθό τους. Μέ ασφαλές ένστικτο ό Andersen έβαλε στή θέση τού καντιανού τεχνίτη ένα κουρόιστό μουσικό κουτί· ή όπερα τού Στραβίνσκυ [*Τό άηόόνι*, 1914] χαρακτηρίζει τό προϊόν ως μηχανικό τσαμπούνισμα. Η όιαφορά του από τό φυσικό κελάήόημα όιαπιστώνεται πάνω στό ίδιο τό φαινόμενο: τό τεχνούργημα άποτυγχάνει μόλις θελήσει νά δημιουργήσει τήν ψευδαίσθηση τού φυσικού.

Τό άποτέλεσμα τής οίαόικασίας όπως και ή ίδια σέ στασιμότητα είναι τό έργο τέχνης. Είναι αυτό πού ή ορθολογιστική μεταφυσική στην ακμή της άνακήρυξε παγκόσμια αρχή: μονάδα, ¹ δυναμικό πεδίο και ταυτόχρονα πράγμα. Τά έργα τέχνης όέν έχουν άμοιβαίες σχέσεις, είναι ερμητικά κλειστά και τυφλά και παρά τήν έρμητικότητά τους αντιπροσωπεύουν τόν εξωτερικό κόσμο. Τουλάχιστον έτσι τά έβλεπε ή παράδοση: κάτι ζωντανό και αύταρκες, πού ό Goethe άρεσκόταν νά τό άποκαλεί έντελέχεια, ένα συνiónυμο

τής μονάδας. Μπορούμε νά υποθέσουμε ότι ή έννοια τού σκοπού, όσο πίο προβληματική γίνεται στην οργανική φύση, τόσο περισσότερο συγκεντρώνεται στά έργα τέχνης. Ώς στοιχείο ενός γενικότερου πλαισίου τού πνεύματος μιας εποχής, διαπλεκόμενο μέ την Ιστορία καί την κοινωνία, τά έργα τέχνης ξεπερνούν τη μοναδιαία τους ύπαρξη χωρίς νά έχουν παράθυρα. Η ερμηνεία τού έργου τέχνης ως εσωτερικά άκίνητοποιημένης, αποκρυσταλλωμένης διαδικασίας πλησιάζει τήν έννοια τής μονάδας. Η θέση γιά τόν μοναδολογικό χαρακτήρα των έργων είναι τόσο αληθινή όσο καί προβληματική. Τήν πειστική συνοχή τους καί τήν εσωτερική διάρθρωσή τους τήν έχουν δανεισθεί από τήν πνευματική κυριαρχία πάνω στην πραγματικότητα. Εκείνο πού τά κάνει νά συνιστούν ένα έσα>-τερικό πλαίσιο είναι κατ' αυτά κάτι υπερβατικό πρός τά Ιδια, κάτι πού έρχεται από έξω. Έδώ όμως αυτές οί κατηγορίες τροποποιούνται τόσο πολύ, πού δέν απομένει παρά μιά σκιά πειστικότητας. Η αισθητική προϋποθέτει οπωσδήποτε τή συγκέντρωση τής προσοχής στό μεμονωμένο έργο. Είναι αναμφισβήτητη ή πρόσδος ακόμη καί τής άκαδημαϊκής επιστήμης τής τέχνης,⁷³¹³ πού ζητεί όλο καί πίο επιτακτικά τήν εσωτερική ανάλυση καί άποκηρύσσει τήν παλαιότερη μέθοδο ή οποία ένδιαφερόταν γιά κάθε πλευρά τής τέχνης εκτός από τήν ίδια. Παραταύτα ή εσωτερική ανάλυση δέν είναι άπαλλαγμένη από αυταπάτες. "Όλα όσα χαρακτηρίζουν τήν ιδιαιτερότητα ενός έργου τέχνης, ήδη από τή μορφή τους, ως κάτι γενικό, ξεπερνούν ιό πλαίσιο τής μονάδας. Οί ισχυρισμοί τής έννοιολογικής σκέψης, πού έρχεται από έξω γιά νά προσεγγίσει τά έργα τέχνης, νά τά εξηγήσει καί νά τά διαρρήξει, ότι οί κατηγορίες της έχουν άντληθεί μόνον από τό έργο, είναι άβάσιμοι. Η μοναδολογική συγκρότηση των ίδιων τών έργων παραπέμπει πέρα από τόν εαυτό της. "Αν άπολυτοποιηθεί, ή εσωτερική ανάλυση πέφτει θύμα τής ιδεολογίας τήν οποία άπέρριπτε καί γιαυτό ήθελε νά εισχωρήσει στό εσωτερικό τών έργων αντί νά έξαγάγει από αυτά τήν κοσμοθεωρία. "Ηδη σήμερα διαφαίνεται ότι ή ένδοπλαισιακή ανάλυση, άλλοτε όπλο τής καλλιτεχνικής εμπειρίας κατά τής άπειροκαλίας, χρησιμοποιείται άπλως ως σύνθημα γιά τήν απομάκρυνση τού κοινωνικού στοχασμού από τήν άπολυτοποιημένη τέχνη. Αλλά χωρίς τήν εσωτερική ανάλυση ούτε τό έργο τέχνης μπορεί νά κατανοηθεί σέ σχέση μέ τό πλαίσιο τού οποίου τό ίδιο αποτελεί ένα

στοιχείο ούτε νά αποκρυπτογραφηθεῖ τό νοηματικό του περιεχόμε-
νο. Ἡ τυφλότητα του έργου τέχνης δέν εἶναι μόνον ένας διορθωτι-
κός παράγων γιά την κοινωνική γενικότητα πού υποτάσσει τη φύ-
ση, ἀλλά καί κάτι αντίστοιχό της. "Ὅπως πάντοτε, τό τυφλό καί τό
κενό, ἀφηρημένα, πηγαίνουν μαζί. Κανένα εἰδικό-μερικό στοιχείο
δέν εἶναι θεμιτό στό ἔργο τέχνης αν δέν λαμβάνει γενικό χαρακτή-
ρα μέσω τῆς ιδιαιτερότητάς του. Καμμιά ὑπαγωγή σέ μιὰ γενικότε-
ρη κατηγορία δέν ἔχει ἀσφαλώς μερίδιο στό αισθητικό περιεχόμε-
νο, ἀλλά χωρίς διαδικασίες ὑπαγωγῆς κανένα τέτοιο νοηματικό
περιεχόμενο δέν θά ἦταν νοητό· ἡ αισθητική θά κατέθετε τά ὅπλα
μπροστά στό ἔργο τέχνης, σάν νά εἶχε νά κάνει μέ ένα ωμό γεγονός.
Ἐπὶ τὸ αισθητικά καθορισμένο μπορεί νά συσχετισθεῖ μέ τό στοι-
χείο τῆς γενικότητάς του μόνο διαμέσου τῆς μοναδολογικῆς του
ἐρμητικότητας. Μέ μιὰ κανονικότητα πού παραπέμπει σέ δομές οἱ
ἐνδοπλαισιακές ἀναλύσεις, ἀρκεῖ νά ἔρχονται σέ ἀρκετά στενὴ
ἐπαφή μέ τό μόρφωμα, οδηγοῦν σέ γενικούς προσδιορισμούς πού
προκύπτουν ἀπὸ τίς πιό εἰδικές λεπτομέρειες. Αὐτό οφείλεται
ἀσφαλώς καί στήν ἀναλυτικὴ μέθοδο: ἐξηγῶ κάτι ἀγνωστο σημαί-
νει ὅτι τό ἀνάγω σέ κάτι ἤδη γνωστό, καί ἡ σύνθεση τοῦ γνωστοῦ μέ
τό ἐξηγητέο συνεπάγεται ἀναπόφευκτα κάτι γενικό. Ἀλλά ἡ μετα-
τροπὴ τοῦ εἰδικού-μερικού στό γενικό καθορίζεται ἐπίσης ἀπὸ τό
ἴδιο τό πράγμα, τό ἔργο τέχνης. Ὅπου αὐτό συμπτύσσεται στό
ἐπακρο, πραγματοποιεῖ πιέσεις πού προέρχονται ἀπὸ τό εἶδος. Τέ-
τοιο χαρακτηριστικό παράδειγμα εἶναι τό μουσικό ἔργο τοῦ Anton
Webern, στό ὅποιο τά μέρη τῆς σονάτας συρρικνώνονται σέ ἀφορι-
σμούς. Ἡ αισθητικὴ δέν πρέπει, ὑπὸ τῇ μαγικῇ ἐπήρεια τοῦ ἀντι-
κειμένου της, νά εξαφανίζει ὡς διὰ μαγείας τίς ἐννοιες. Ἐργο της
εἶναι νά τίς ἀπαλλάξει ἀπὸ τὴν ἐξωτερικότητά τους πρὸς τό πράγ-
μα καί νά τίς μεταφέρει μέσα σέ αὐτό. Αὐτό πού στὸν Hegel λέγεται
κίνηση τῆς ἐννοίας ἔχει τὴ θέση του πάνω ἀπὸ ὅλα στήν αισθητική.
Ἡ ἀλληλεπίδραση μεταξύ τοῦ γενικοῦ καί τοῦ εἰδικού, πού στὰ
ἔργα τέχνης διαδραματίζεται χωρίς συνείδηση καί τὴν ὁποία ἡ
αισθητικὴ πρέπει νά ἀναδείξει στό ἐπίπεδο τῆς συνείδησης εἶναι ὁ
ἀληθινός λόγος πού ἐπιβάλλει τὴ διαλεκτικὴ ἀντίληψη τῆς τέχνης.
Θά μπορούσε νά ἀντιτείνει κανεὶς ὅτι αὐτό ἀπαιτεῖ ένα ελάχιστο
ὄριο δογματικῆς ἐμπιστοσύνης, ἀφοῦ ἐξω ἀπὸ τό ἐγελιανό συστη-
μα ἡ κίνηση τῆς ἐννοίας δέν ἔχει λόγο ὑπαρξῆς σέ καμμιά σφαῖρα

τού πνεύματος· ως ζωή τής έννοιας μπορεί νά συλλάβει κανείς τό πράγμα μόνον εκεί όπου ή όλότητα τού άντικειμενικοῦ κόσμου συμπίπτει με τό πνεύμα. Ή απάντηση είναι ότι ως μονάδες τά έργα τέχνης όδηγούν στό γενικό μέσω τής ίδιας τους τής αρχής τής άτομοποίησης. Τά γενικά χαρακτηριστικά τής τέχνης δέν άνταποκρίνονται άπλώς στην ανάγκη τού έννοιολογικοῦ στοχασμοῦ. Δείχνουν τά όρια τής αρχής τής άτομοποίησης, ή όποια, όπως καί τό αντίθετό τους, δέν μπορεί νά όντολογικοποιηθεῖ. Όσο συνεπέστερα ακολουθούν την άρχή τής άτομοποίησης τά έργα τέχνης, τόσο πίο κοντά στά όρια φθάνουν· τό έργο τέχνης πού εμφανίζεται ως γενικό έχει την τυχαία σύσταση ενός δείγματος τού είδους του: είναι μέ κακό τρόπο άτομικό. 'Ακόμη καί ό ντανταϊσμός, ως χειρονομία πού έδειχνε τό σκέτο «αυτό εδώ», ήταν τόσο γενικός όσο ή δεικτική άντωνυμία· άν ό έξπρεσσιονισμός ήταν πίο δυνατός ως Ιδέα παρά μέσα από τά προϊόντα του, αυτό οφείλεται μάλλον στό γεγονός ότι ή δική του ουτοπία τού καθαρού τόσε η είναι ακόμη ένα μέρος τής ψευδούς συνείδησης. Τό γενικό όμως γίνεται ουσιώδες στά έργα τέχνης μόνο μέσω τής αλλαγής του. Στόν Α. Webern ή γενική μουσική μορφή τής ανάπτυξης^{73γ} γίνεται «κόμβος» καί χάνει τήν άναπτυσσόμενη λειτουργία της. Τή θέση της καταλαμβάνει ή σειροθέτηση τμημάτων με διάφορους βαθμούς έντασης. "Ετσι τά κομβοειδή μέρη γίνονται κάτι εντελώς διαφορετικό, πίο παρόν καί διακριτό, λιγότερο συσχετιστικό άπότι ήταν ποτέ οί αναπτύξεις. Ή διαλεκτική τού γενικού καί μερικού δέν κατεβαίνει μόνο στό φρεάτιο τού γενικού πού ανοίγει μέσα στό μερικό-εῖδικό. Σπάζει καί τό άμετάβλητο τών γενικών κατηγοριών.

Πόσο ανεπαρκής είναι μία γενική έννοια τής τέχνης ως βάση για τήν κατανόηση τών έργων τέχνης τό δείχνουν τά ίδια τά έργα τέχνης, άν άναλογισθούμε ότι, όπως έγραψε ό Valéry, πολύ λίγο εκπληρώνουν τήν αύστηρή έννοιά της. Δέν φταίει γι' αυτό μόνον ή άδυναμία τών καλλιτεχνών σέ σύγκριση με τή μεγαλοσύνη τής έννοιας στήν όποια καλούνται νά άνταποκριθούν, αλλά μάλλον ή ίδια ή έννοια. Όσο πίο καθαρά προσηλώνονται τά έργα τέχνης στή διακεκριμένη ιδέα τής τέχνης, τόσο πίο επισφαλής γίνεται ή σχέση τών έργων τέχνης πρός τό "Άλλο τους, ή όποία απαγορεύεται από τήν έννοιά τους. Αυτή ή σχέση μπορεί όμως νά διατηρηθεῖ μόνο μέ τίμημα μία προ-κριτική συνείδηση, μία πεισματώδη άφέλεια: είναι

ένα από τὰ διλήμματα τῆς τέχνης σήμερα. Εἶναι προφανές ὅτι τὰ πῶς ὑψηλά ἔργα δὲν εἶναι τὰ πῶς καθαρὰ, ἀλλὰ συνήθως περιέχουν ἕνα ἑξωκαλλιτεχνικό πλεόνασμα, προπάντων ἀμεταμόρφωτη ὕλη, σέ βάρος τῆς εσωτερικῆς τους στ>νθεσης· ἐξίσου φανερό εἶναι ὅτι ἀφότου ἡ ἐπεξεργασία τῶν ἔργων τέχνης χωρίς ἀδιαμόρφωτα ἑξωκαλλιτεχνικά στηρίγματα ἐγίνε κανόνας τῆς τέχνης, τὸ μὴ καθαρὸ πλεόνασμα δὲν μπορεῖ νὰ ἐπανεισαχθεῖ μέ τῇ θέληση τοῦ παραγωγοῦ. Ἡ κρίση τοῦ καθαρῦ ἔργου τέχνης μετὰ τίς ευρωπαϊκὲς καταστροφές δὲν ἂν μπορεῖ νὰ λυθεῖ μέ τὴν καταφυγὴ σέ ἑξωκαλλιτεχνικά ὑλικά συνοδευόμενη ἀπὸ ἕνα ἠθικὸ πάθος πού ἀποκρύπτει τὸ γεγονὸς ὅτι αὐτὸς εἶναι ἕνας πῶς εὐκόλος δρόμος. Ἡ γραμμὴ τῆς μικρότερης ἀντίστασης εἶναι τὸ τελευταῖο πού θὰ ἀξίζε νὰ θεσπισθεῖ ὡς κανόνας. Ἡ ἀντινομία μετὰξὺ καθαρότητος καὶ μὴ καθαρότητος στὴν τέχνη ἐντάσσεται στὴ γενικότερη ἀντίληψη ὅτι ἡ τέχνη δὲν εἶναι ἡ γενικὴ ἐννοια στὴν ὁποία υπάγονται τὰ εἶδη της. Αὐτὰ παρουσιάζουν εἰδοποιούς διαφορές, ἀλλὰ οἱ διαχωριστικὲς γραμμὲς ἀνάμεσά τους ξεφτίζουν.⁷⁴ Τὸ προσφιλὲς στοὺς κάθε εἶδους καὶ βαθμοῦ ἀπολογητὲς τῆς παράδοσης ἐρώτημα ἂν ἡ μία ἢ ἡ ἄλλη μοντέρνα σύνθεση «εἶναι ἀκόμη μουσικὴ» δὲν εἶναι γόνιμο· ὥστόσο πρέπει νὰ ἀναλυθεῖ συγκεκριμένα τί εἶναι ἡ ἀποκαλλιτεχνικοποίηση τῆς τέχνης, ἡ πρακτικὴ πού προσεγγίζει τὴν τέχνη ἀστόχαστα, ἐντεῦθεν τῆς ἰδίας της τῆς διαλεκτικῆς, στὴν ἐξοχισθητικὴ πρακτικὴ, ἐνῶ τὸ προαναφερόμενο πάγιο ἐρώτημα θέλει νὰ ἀνακόψει τὴν κίνησιν τῶν χωρισμένων καὶ διακριτῶν στοιχείων ἀπὸ τὰ ὅποια ἀποτελεῖται ἡ τέχνη, μέ τῇ βοήθειᾳ τῆς ἀφηρημένης της γενικῆς ἐννοίας. Σήμερα ὅμως ἡ τέχνη εἶναι πῶς ζωντανὴ ὅταν ἀποσυνθέτει τὴ γενικὴ της ἐννοια. Μέ μιά τέτοια ἀποσύνθεση ἡ τέχνη εἶναι πιστὴ στὸν ἑαυτὸ της, καθὼς παραβιάζει τὸ μιμητικὸ ταμποῦ πού ἔχει ἐπιβληθεῖ πάνω σὸ μὴ καθαρὸ, τὸ ὅποιο θεωρεῖται υβρίδιο. - Τὴν ἀνεπάρκεια τῆς ἐννοίας τῆς τέχνης ἀπέναντι στὴν τέχνη καταγράφει τὸ αἰσθητήριο γλωσσικά, λόγου χάρι μέ τὸν ὅρο γλωσσικὸ ἔργο τέχνης (Sprachkunstwerk). Τὸν ἐπλάσε ἕνας ἱστορικὸς τῆς λογοτεχνίας γιὰ τὸ ποίημα. Ὁ ὅρος ἔχει τὴ συνέπειά του, ἀλλὰ βιάζει ἐπίσης τὰ ποιήματα, πού εἶναι ἔργα τέχνης καί, λόγω τοῦ σχετικῆς αὐτόνομου συλλογιστικοῦ στοιχείου τους, ἐντούτοις δὲν εἶναι ἡ δὲν εἶναι ἀπολύτως. Ἡ τέχνη δὲν ἐξαντλεῖται στὰ ἔργα τέχνης καθὼς οἱ καλλιτέχνες ἐργάζονται πάντοτε καὶ στὴν τέχνη, ὅχι μόνο

πάνω στα έργα. Η ουσία της τέχνης είναι ανεξάρτητη ακόμη και από τη συνείδηση των ίδιων των έργων τέχνης. Μερικές σκόπιμες-πρακτικές μορφές, όπως και διάφορα λατρευτικά αντικείμενα, μπορούν στην πορεία της ιστορίας να γίνουν τέχνη· αν απέρριπτε κανείς αυτή την αντίληψη, θά περιερχόταν σέ εξάρτηση από την αυτοαντίληψη της τέχνης, τό γίνεσθαι της οποίας ζεῖ όντως στην Ιδία της την έννοια. Η διάκριση ανάμεσα στο έργο τέχνης και τό ντοκουμέντο,⁷⁵ την οποία είχε προβάλει μέ έμφαση ό Benjamin, παραμένει βάσιμη όταν απορρίπτει τά μορφώματα πού ή δομή τους δέν καθορίζεται από τόν μορφολογικό νόμο· μερικά όμως είναι αντικειμενικά τέχνη, ακόμη και όταν δέν εμφανίζονται ως τέτοια. Η ονομασία των καλλιτεχνικών εκθέσεων «Documenta», πού συνιστούν μιά μεγάλη προσφορά, προσπερνά αυτή τή δυσκολία και έτσι διευκολύνει την ιστοριοποίηση της αισθητικής συνείδησης, στην οποία οί ίδιες, ως μουσεΐα της σύγχρονης τέχνης, θέλουν νά άντισταθοϋν. Τέτοιου είδους έννοιες, προπάντων ή ονομασία κλασσικοί της μοντέρνας τέχνης, εναρμονίζονται πολύ καλά μέ τήν απώλεια έντασης της τέχνης μετά τόν δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, ή οποία συχνά άτονεί ήδη τή στιγμή της εμφάνισής της. Συνάδουν μέ τή φυσιογνωμία μιας περιόδου πού άυτοτιτλοφορείται πυρηνική εποχή.

Τό Ιστορικό στοιχείο έχει συστατική σημασία για τά έργα τέχνης· τά αυθεντικά έργα είναι εκείνα πού παραδίδονται στο ιστορικό θεματικό περιεχόμενο του καιρού τους χωρίς επιφυλάξεις και χωρίς νά νομίζουν ότι στέκονται πάνιο από τόν καιρό τους. Συνιστούν τή μή άυτοσυνειδητή ιστοριογραφία της εποχής τους, κάτι πού μεταξύ άλλων τά συσχετίζει μέ τή γνώση. Αυτό ακριβώς τά κάνει ασύμμετρα προς τόν Ιστορισμό, ό οποίος, αντί νά εξιχνιάζει τό Ιστορικό τους περιεχόμενο, τά περιστέλλει άνάγοντάς τα άπλως στην Ιστορία, πού είναι εξωτερική προς τά ίδια. Η εμπειρία των έργων τέχνης είναι τόσο πίο άληθινή όσο πίο πολύ ή Ιστορική τους ουσία συμπίπτει μέ εκείνη του υποκειμένου της εμπειρίας. Ιδεολογικά τυφλωμένος είναι ό άστικός προϋπολογισμός της τέχνης έπίσης όταν προϋποθέτει ότι τά έργα τέχνης αρκετά παλαιότερων εποχών μπορούν νά κατανοηθούν καλύτερα από εκείνα του παρόντος. Τά στρώματα εμπειρίας στα όποια στηρίζονται τά σημερινά έργα τέχνης υψηλών άξιώσεων, αυτό πού θέλει νά μιλήσει μέσα

από τὰ έργα ὡς αντικειμενικό πνεῦμα, εἶναι ἀσύγκριτα πῶς κοντά
 στή συνείδηση των συγχρόνων ἀπὸ τὰ έργα πού οἱ ἱστοριοφιλοσο-
 φικές τους προϋποθέσεις ἔχουν ἀποξενωθεῖ ἀπὸ τὴ συνείδηση τοῦ
 παρόντος. Ὅσο πῶς ἐντατικά ἐπιχειροῦμε νὰ κατανοήσουμε τὸν
 Bach, τόσο πῶς αἰνιγματικά μᾶς κοιτάζει με ὅλη του τὴν ἐπιβλητι-
 κότητα. Γιαυτό καί θά ἦταν σχεδόν ἀδιανόητο γιὰ ὅποιονδήποτε
 ζώντα συνθέτη, ἀν δέν ἔχει διαφθαρεῖ ἀπὸ τὴν ὑφολογική βούληση,
 νὰ γράψει μιὰ φούγκα καλύτερη ἀπὸ ἓνα σχολικό παράδειγμα τοῦ
 ὠδείου, μιὰ παρωδία ἢ μιὰ ἀτροφική ἀπομίμηση τοῦ *Καλοσυγκε-*
ρασμένου κλειδοκύμβαλου. Τὰ πῶς ἀκραία σόκ καί χειρονομίες
 ἀποστασιοποίησης των πραγμάτων στή σημερινή τέχνη, σεισμο-
 γραφήματα ἑνὸς γενικοῦ καί ἀναπόφευκτου τρόπου ἀντίδρασης,
 εἶναι πῶς κοντά σέ μᾶς ἀπὸ ὅτιδήποτε ἀπλῶς φαίνεται πῶς κοντι-
 νό μόνο λόγω τῆς ἱστορικής του ἐκπραγμάτισης. Ὅ,τι ὅλοι θεω-
 ροῦν κατανοητό εἶναι αὐτό πού ἔχει γίνει ἀκατανόητο· αὐτό πού
 οἱ χειραγωγούμενοι παραμερίζουν, κατὰ βάθος, κρυφά, εἶναι γι'
 αὐτοὺς πάρα πολύ κατανοητό, κατ' ἀναλογία πρὸς τὴ ρῆση τοῦ
 Freud ὅτι τὸ μυστηριώδες εἶναι μυστηριώδες ἐπειδὴ στὰ κρυφά
 εἶναι πάρα πολύ οικεῖο. Γιαυτό οἱ ἄνθρωποι τὸ κάνουν πέρα.
 Αὐτό πού ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρά τοῦ παραπετάσματος βαφτίζεται πο-
 λιτιστική κληρονομιά καί ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρά δυτική παράδοση
 γίνεται ἀποδεκτό, ἀπλῶς ἐπειδὴ πρόκειται γιὰ ἐμπειρίες πού μπο-
 ροῦν νὰ διατίθενται καί νὰ προσφέρονται κατὰ βούληση. Εἶναι
 πάρα πολύ γνώριμες στή συμβατική σκέψη, ἀλλὰ ὡς πάρα πολύ
 οικεῖες δύσκολα μπορεῖ κανεὶς νὰ τίς ζωντανέψει. Εἶναι ἀπονε-
 κρωμένες τὴν ἴδια στιγμή πού υποτίθεται ὅτι εἶναι προσιτές* ἢ χω-
 ρὶς ἐντάσεις προσπελασιμότητά τους εἶναι τὸ τέλος τους. Θά μπο-
 ροῦσε νὰ τὰ καταδείξει κανεὶς ἐπισημαίνοντας ὅτι στὸ πάνθεο τῶν
 κλασσικῶν ἔργων διατηροῦνται τρόπον τινὰ οἱ σοροὶ σκοτεινῶν
 καί ἀναμφίβολα μὴ κατανοημένων ἔργων καί ἐπιδεικνύονται ἐπί-
 μονα⁷⁶ καθὼς καί ὅτι, μὲ ελάχιστες ἐξαιρέσεις, πού ἀφοροῦν τὴν
 ἐμφαντική πρωτοπορία, οἱ ἐρμηνεῖς τῶν παραδοσιακῶν ἔργων
 εἶναι ἐσφαλμένες καί παράλογες: ἀντικειμενικά ἀκατανόητες. Ἡ
 ἀναγνώριση αὐτοῦ τοῦ γεγονότος προϋποθέτει πάντως πρὶν ἀπὸ
 ὅλα τὴν ἀντίσταση κατὰ τῆς ἐπίφασης τῆς κατανοησιμότητας, πού
 ὑπερκαλύπτει σάν πατίνα τὰ προαναφερόμενα ἔργα καί τίς ἐρμη-
 νείες τους. Ἀλλὰ ὁ αἰσθητικός καταναλωτὴς ἀντιδρά σέ αὐτό με

εντονότατη αλλεργία: νοιώθει, ως ένα βαθμό δικαιολογημένα, ότι τού αρπάζουν κάτι πού φυλάει ως περιουσιακό του στοιχείο, μόνο πού δεν γνωρίζει ότι τό ίδιο τού άρπάζεται ήδη άκριβώς τη στιγμή πού τό επικαλείται ως περιουσία του. Ή ξενικότητα απέναντι στον κόσμο είναι ένα στοιχείο τής τέχνης· όποιος δέν την άντιλαμβάνεται ως κάτι ξένο δέν την άντιλαμβάνεται καθόλου.

Τό πνεύμα στά έργα τέχνης δέν είναι κάτι πού έρχεται νά προστεθεί από έξω, αλλά τίθεται από τη δομή τους. Αυτό εύθύνεται σέ άρκετό βαθμό γιά τόν φετιχιστικό χαρακτήρα τών έργων τέχνης: καθώς τό πνεύμα προκύπτει από τή σύστασή τους, έμφανίζεται κατ' ανάγκη ως είναι καθ' έαυτό, καί τά ίδια είναι έργα τέχνης μόνον εφόσον τό πνεύμα εμφανίζεται έτσι. Καί όμως τά έργα, μαζί μέ τήν άντικειμενικότητα τού πνεύματός τους, είναι κάτι φτιαγμένο. Ό αισθητικός στοχασμός πρέπει νά κατανοήσει τόν φετιχιστικό τους χαρακτήρα, τρόπον τινά νά τόν επικυρώσει ως έκφραση τής άντικειμενικότητάς τους, καί ταυτόχρονα νά τόν διαλύσει κριτικά. Κατ' αυτά ή αισθητική περιέχει ένα άντικαλλιτεχνικό στοιχείο, πού ή τέχνη τό μυρίζει. Τά έργα τέχνης σκηνοθετούν τό μή σκηνοθετημένο. Συνηγορούν υπέρ αυτού καί ταυτόχρονα τό βιάζουν. Συγκρούονται μέ τήν τεχνουργηματική τους σύσταση καθώς τήν άκολουθούν. Ή εσωτερική δυναμική κάθε έργου τέχνης είναι εκείνο πού μιλάει μέσα από αυτά. "Ένα από τά παράδοξα τών έργων είναι ότι, ενώ περικλείουν μιά δυναμική, είναι εντούτοις σταθεροποιημένα· αλλά μόνον ως σταθεροποιημένα άντικειμενοποιούνται ως έργα τέχνης. Έτσι λοιπόν, όσο πιο επίμονα τά θεωρεί κανείς, τόσο πίο παράδοξα γίνονται: κάθε έργο τέχνης είναι ένα σύστημα άσυμβίβαστων πραγμάτων. Τό γίνεσθαι τών έργων δέν θά μπορούσε νά παρασταθεί αισθητικά χωρίς τή σταθερή καταγραφή τους· οι αύτοσχεδιασμοί συνήθως άραδιάζουν άπλως τό ένα πλάι στό άλλο, τρόπον τινά κάνουν σημειωτόν. Ό καταγραμμένος λόγος καί οι σημειωμένες νότες, άν τά δει κανείς από έξω, ξενίζουν ως παράδοξα ενός άντικειμενικά υπαρκτού πού σύμφωνά μέ τό νόημά του είναι ένα γίνεσθαι. Οί μιμητικές παρορμήσεις, πού κινούν τό έργο τέχνης, πού ενσωματώνονται μέσα σέ αυτό καί μέ τή σειρά τους τό άποδιοργανώνουν, είναι μιά πρόσκαιρη άφωνη έκφραση. Αποκτούν φωνή καί γίνονται γλώσσα μέ τήν άντικειμενοποίησή τους ως τέχνη. Ώς τάση διάσωσης τής φύ-

σης εναντιώνεται στον εφήμερο χαρακτήρα της φύσης. Τό έργο τέχνης γίνεται γλωσσοειδές κατά τή γένεση τής σύνδεσης τών στοιχείων του, μιά σύνταξη χωρίς λόγια, ακόμη καί στά γλωσσικά έργα τέχνης. Αυτό πού λένε τά γλωσσικά μορφώματα δέν είναι αυτό πού λένε τά λόγια. Στή γλώσσα χωρίς προθέσεις οί μιμητικές προθέσεις κληροδοτούνται στό ολον πού τίς συνθέτει. Ένα γεγονός ή μιά κατάσταση στή μουσική μπορεί εκ των υστέρων νά δώσει τόν χαρακτήρα τού ανήκουστου σέ μιά προηγηθείσα εξέλιξη, ακόμη καί αν αυτή καθ' έαυτή δέν ήταν τέτοια. Μιά τέτοια αναδρομική μεταμόρφωση είναι ύποδειγματική γιά εκείνες πού πραγματοποιούνται από τό πνεύμα των έργων. Από τίς τέλειες μορφές (Gestalten) στίς όποιες αναφέρεται ή μορφολογική ψυχολογία τά έργα τέχνης διαφέρουν καθόσον τά στοιχεία τους δέν διατηρούν μέσα στά έργα απλώς μιά σχετική αυτόνομία, κάτι πού είναι δυνατό καί σέ εκείνες. Ακόμη καί όταν εμφανίζονται, τά στοιχεία τους δέν είναι άμεσα δεδομένα όπως οφείλουν νά είναι οί τέλειες μορφές τής ψυχολογίας. Ώς διαμεσολαβημένα από τό πνεύμα έρχονται σέ άντιφατικές σχέσεις μεταξύ τους, οί όποιες παριστάνονται μέσα στά έργα καθώς επιδιώκουν νά τίς διευθετήσουν. Τά στοιχεία δέν παρατίθενται στή σειρά, άλλα προστρίβονται μεταξύ τους ή τό ένα προσελκύει τό άλλο, τό ένα θέλει τό άλλο ή τό απωθεί. Μόνον αυτό είναι τό πλέγμα συναρτήσεων των έργων μέ ύψηλές αξιώσεις. Η δυναμική των έργων τέχνης είναι αυτό πού μιλάει μέσα από αυτά· μέ τήν έκπνευμάτιση άποκτούν τά μιμητικά χαρακτηριστικά, τά όποια αρχικά υποτάσσονται από τό πνεύμα. Η ρομαντική τέχνη ελπίζει ότι θά διατηρήσει τό μιμητικό στοιχείο αν τό κρατήσει άδιαμεσολάβητο από τή μορφή· μέσα από τό ολον λέει αυτό πού δύσκολα πιά μπορεί νά πει ένα μέρος του. Παραταύτα δέν μπορεί απλώς νά άγνοήσει τήν ανάγκη γιά άντικειμενοποίηση. Ό,τι αντικειμενικά αντιστέκεται στή σύνθεση τό υποβιβάζει σέ μεμονωμένο καί ασύνδετο. Όταν διαλύεται σέ ασύνδετες λεπτομέρειες, ή ρομαντική τέχνη τείνει καί αυτή νά λάβει έναν άφηρημένο τυπικό χαρακτήρα, σέ άντίθεση πρός τόν επιφανειακό άντιφορμαλισμό. Στό έργο ενός από τούς μεγαλύτερους συνθέτες, τού Robert Schumann, αυτός ό άντιφορμαλισμός συμμαχεί ουσιαστικά μέ την τάση κατάρρευσης. Η καθαρότητα μέ τήν οποία τό έργο του αναπτύσσει τόν άσυμφιλίωτο ανταγωνισμό κάνει τήν έκφραση τού

έργου του επιβλητική και του εξασφαλίζει την υψηλή θέση που κατέχει. Ακριβώς λόγω του άφηρημένου είναι δι' έαυτό της μορφής τό ρομαντικό έργο τέχνης έπαναστρέφεται σέ μιά θέση πίσω από τό ιδανικό της κλασσικής περιόδου, τό οποίο απορρίπτει ως φορμαλιστικό. Στην κλασσική περίοδο ή διαμεσολάβηση μεταξύ τού όλου και των μερών έπιδιωκόταν μέ πολύ μεγαλύτερη έμφαση, άν και ήταν εμφανή τά χαρακτηριστικά της παραίτησης, τόσο στό όλον, πού ήταν προσανατολισμένο πρός σταθερούς τύπους, όσο και στίς λεπτομέρειες, πού ήταν κομμένες και ραμμένες στά μέτρα τού όλου. Οί μορφές παρακμής τού ρομαντισμού τείνουν παντού πρός τόν άκαδημαϊσμό. 'Από αύτή τήν άποψη μιά χειροπιαστή τυπολογία τών έργων τέχνης επιβάλλεται από μόνη της. Ένας τύπος προχωρεί από πάνω, από τό όλον, πρός τά κάτω, ό άλλος κινείται αντίστροφα. Τό γεγονός ότι αύτοί οί δύο τύποι παραμένουν στην Ιστορία άρκετά διακριτοί τό μαρτυρεί ή αντινομία πού τούς παράγει και ή οποία δέν μπορεί νά άρθει από κανέναν τύπο: τό άσυμφιλίωτο μεταξύ της ένότητας και της άτομóποΐησης. Ο Beethoven άναμετρήθηκε μέ αύτή τήν άντινομία καθώς, αντί νά εξαλείψει σχηματικά τό άτομικό στοιχείο, σύμφωνα μέ τήν κυρίαρχη πρακτική της αμέσως προηγούμενης εποχής τού άφαίρεσε τό ειδικό ποιόν, άποδεικνύοντας έτσι τήν έκλεκτική του συγγένεια μέ τό ώριμο άστικό πνεύμα τών φυσικών επιστημών. Έτσι δέν ενοποίησε απλώς τή μουσική στό συνεχές ενός γίγνεσθαι προστατεύοντας τή μορφή από τή διαφαινόμενη άπειλή της κενής περιεχομένου αφαίρεσης. Τά έπιμέρους στοιχεία χάνονται τό ένα μέσα στό άλλο και μέ τόν χαμό τους καθορίζουν τή μορφή. Στόν Beethoven τά έπιμέρους στοιχεία τείνουν πρός τό όλον, αλλά και πάλι δέν τείνουν πρός αύτό· μόνο στό όλον γίνονται αύτό πού είναι, ενώ αύτά καθ' έαυτά παραμένουν σχετικά άκαθόριστα, ως απλές βασικές σχέσεις της τονικότητας, ρέποντας πρός τό άμορφο. "Όταν ακούει ή διαβάζει κανείς μέ αρκετή προσοχή τήν πάρα πολύ αρθρωμένη μουσική του, έχει τήν εντύπωση ότι είναι ένα συνεχές τού τίποτε. Τό *tour de force*⁷⁶" τού καθενός από τά μεγάλα έργα του, τό γεγονός ότι υπό μιά κυριολεκτικά έγελιανή έννοια ή ολότητα τού τίποτε καθορίζεται ως ολότητα τού είναι, αλλά ακριβώς ως φαινομενικότητα, όχι μέ τήν άξίωση απόλυτης αλήθειας. Καί όμως ή αύστηρή εσωτερική συνοχή υποβάλλει τουλάχισ-

στον την ιδέα ότι αυτή ή αξίωση είναι τό ανώτατο νοηματικό περιεχόμενο. Τό στοιχείο της φύσης αντιπροσωπεύεται από τούς δύο πόλους, τά λανθάνοντα διάχυτα καί ασύλληπτα έπιμέρους στοιχεία από τη μιά μεριά καί τη δεσμευτική δύναμη από τήν άλλη, πού τά αναγκάζει νά συναπαρτίσουν μιά δομή. Άπέναντι στόν δαίμονα, τό υποκείμενο της σύνθεσης, πού χαλκεύει συμπαγείς όγκους καί τούς εκσφενδονίζει, βρίσκεται ή άδιαφοροποίητη μάζα τών πολύ μικρών σωματιδίων στά όποια διαλύεται τό καθένα από τά μέρη της σύνθεσης, πού σέ τελική άνάλυση δέν αποτελούν υλικό, αλλά ένα σκέτο σύστημα άναφοράς τών βασικών τονικών σχέσεων. - Τά έργα τέχνης είναι όμως παράδοξα καί καθόσον δέν μπορούμε νά πάρουμε κατά λέξη ούτε καν τή διαλεκτική τους, άφού δέν εκτυλίσσεται όπως ή Ιστορία, πού είναι τό κρυφό τους μοντέλο. Η διαλεκτική τών τεχνουργημάτων άναπαράγεται στά ύπαρκτά μορφώματα, τό αντίθετο της διαδικασίας τήν όποια τά ίδια ταυτόχρονα συνιστούν: είναι ένα υπόδειγμα τού άπατηλού στοιχείου της τέχνης. Γενικεύοντας τήν περίπτωση τού Beethoven μπορεί κανείς νά συμπεράνει ότι στήν τεχνική τους πρακτική όλα τά αύθεντικά έργα τέχνης είναι *tour de force*: μερικοί καλλιτέχνες της όψιμης άστικής εποχής, όπως ό Ravel ή ό Valéry, άναγνώρισαν ότι αυτός είναι ό στόχος τού έργου τους. Έτσι ή έννοια τού άρτίστα^{76β} επιστρέφει στό σπίτι της. Τό δεξιότέχνημα ή τέχνασμα δέν είναι μιά προγενέστερη μορφή τέχνης ούτε μιά παρέκκλιση ή ένα φαινόμενο εκφυλισμού, αλλά τό μυστικό της, πού τό άποσιωπά καί στό τέλος τό αποκαλύπτει. Αυτό ύπαινισσόταν ή προκλητική ρήση τού Thomas Mann ότι ή τέχνη είναι ένα άστείο άνώτερης μορφής. Η τεχνολογική καί ή αισθητική άνάλυση άποβαίνουν γόνιμες όταν συνειδητοποιούν στά έργα τό *tour de force* πού άντιπροσωπεύουν. Στό πίο υψηλό μορφολογικό επίπεδο επαναλαμβάνεται ή περιφρονημένη πράξη τού τσίρκου: ή ύπερνίκηση της βαρύτητας· καί ό πλήρης παραλογισμός τού τσίρκου, τό ερώτημα: πός τί όλες αυτές οί προσπάθειες, πού κατά βάθος είναι ήδη ή αισθητική αινιγματικότητα. Όλα αυτά αποκτούν τή σημασία τους μέσα στά προβλήματα της καλλιτεχνικής έρμηνείας. Σωστό άνέβασμα ενός δράματος ή σωστή εκτέλεση ενός μουσικού έργου σημαίνουν σωστή διατύπωση τού προβλήματος πού σιτιστούν, κατά συνέπεια άναγνώριση τών άσυμβίβαστων άπαιτήσεων

πού θέτουν στον έρμηνευτή. Τό καθήκον τής αντικειμενικά ορθής απόόοσης είναι κατά βάση άτελείωτο.

Με την αντίθεσή του προς τόν εμπειρικό κόσμο κάθε έργο τέχνης θέτει τρόπον τινά προγραμματικά την ενότητά του. Ο,τι πέ-
ρασε μέσα από τό πνεύμα ορίζεται ως ένα καί τό αυτό, σέ αντίθεση
πρός τήν κακή φυσικότητα του τυχαίου καί χαώδους. Ή ενότητα
δέν είναι μόνο τυπική: μέσω τής ενότητας τά έργα τέχνης κατορθώ-
νουν νά αποφύγουν τη θανάσιμη αποδιοργάνωσή τους. Ή ενότητά
τους είναι ή τομή πού τά χωρίζει από τόν μύθο. Τά έργα επιτυγχά-
νουν ως τέτοια, σύμφωνα μέ τόν εσωτερικό καθορισμό τους, εκείνη
τήν ενότητα πού σφραγίζει τά εμπειρικά αντικείμενα τής ορθολο-
γικής γνώσης: ή ενότητα προκύπτει από τά ίδια τά στοιχεία των
έργων, τά πολλά καί διάφορα. Δέν ξεριζώνουν τόν μύθο, άλλα τόν
κατευνάζουν. Εκφράσεις όπως: ό τάδε ζωγράφος κατάφερε νά
συνδυάσει τίς φιγούρες μιας σκηνής σέ μιά άρμονική ένότητα, ή σέ
ένα πρελούδιο του Bach ένας Ισοκράτης, πού μπήκε στή σωστή
στιγμή, στό σωστό σημείο, είχε ένα ευτυχές αποτέλεσμα -άκόμη καί
ό Goethe δέν άπαξιούσε μερικές φορές τέτοιου είδους διατυπώ-
σεις-, έχουν κάτι απαρχαιωμένο καί επαρχιώτικο, επειδή μένουν
πίσω από τήν έννοια τής εσωτερικής ένότητας, ενώ άσφαλώς όμο-
λογούν καί τό πλεόνασμα τής υποκειμενικής αυθαιρεσίας σέ κάθε
έργο τέχνης. Εγκωμιάζουν μιά κηλίδα πού στιγματίζει άμέτρητα
έργα, μολονότι ή σημασία της δέν είναι συστατική. Ή υλική ένότη-
τα των έργων είναι τόσο πίο φαινομενική όσο πίο πολύ οί μορφές
καί τά στοιχεία τους είναι κοινοί τόποι καί δέν προέρχονται κατευ-
θείαν από τήν υφή του έκάστοτε έργου. Ή αντίσταση τής μοντέρνας
τέχνης κατά τής ένύπαρκτης φαινομενικότητας, ή έμμονή της στήν
πραγματική ένότητα του μή πραγματικού, άναγγέλλει ότι δέν άνέ-
χεται πιά καμμία γενικότητα υπό τήν έννοια τής άνεπεξέργαστης
άμεσότητας. Τό γεγονός όμως ότι ή ένότητα δέν προκύπτει πάντοτε
άπό τίς έπιμέρους παρορμήσεις των έργων δέν όφείλεται μόνο στο
μαγείρεμά τους, άλλα καί στίς ίδιες τίς παρορμήσεις, οί οποίες, ενώ
μέ δίψα καί λαχτάρα προσβλέπουν στήν ένότητα, πού θά μπορού-
σαν νά τήν πραγματοποιήσουν συνθέτοντας ένα συμφιλιωμένο
όλον, ταυτόχρονα τήν άποφεύγουν συνεχώς. Ή προκατάληψη τής
ιδεαλιστικής παράδοσης υπέρ τής ένότητας καί τής σύνθεσης παρα-
μέλησε αυτή τήν πτυχή. "Ένας από τούς λόγους πού συνηγορούν

υπέρ τής ενότητας είναι δι τὰ ἐπιμέρους στοιχεία ἔχουν τή φυγό-κεντρη τάση νά ξεφεύγουν ἀπό αὐτή. Τά διάσπαρτα πολλά καί διάφορα στοιχεία δεν προσφέρονται ὡς οὐδέτερα στήν αισθητική σύνθεση, ὅπως ἀλλῶστε καί τό χαώδες υλικό τής γνωσιολογίας, τό ὅποιο, χωρίς προσδιορισμένες Ἰδιότητες, δέν προεξοφλεῖ τή διαμόρφωσή του οὔτε ξεφεύγει ἀπό τό δίκτυά της. "Ἄν ἡ ἰδιότητα τῶν ἔργων τέχνης συνεπάγεται ἀναπόφευκτα καί τή βία σέ βάρος τῶν πολλῶν καί διαφορῶν -μιά τέτοια ἐνδείξη εἶναι ἡ ἐπάνοδος ἐκφράσεων ὅπως «κυριαρχία πάνω στό υλικό» στήν αισθητική κριτική-, τότε τά πολλά καί διάφορα πρέπει ἐπίσης νά φοβούνται τήν ἐνότητα, ὅπως οἱ εφημέρες καί δελεαστικές εἰκόνες τής φύσης στούς ἀρχαίους μύθους. Ἡ ἐνότητα τοῦ Λόγου (Logos) εἶναι ἐγκλωβισμένη στό πλέγμα τής ἐνοχῆς της, ἐπειδή συνεπάγεται ἀκρωτηριασμούς. Ἡ ὁμηρικὴ ἀφήγηση γιά τήν Πηνελόπη, πού τή νύχτα ξυφαίνει αὐτό πού ὕφανε τή μέρα, εἶναι μιά μή συνειδητὴ ἀλληγορία τής τέχνης: αὐτό πού ἡ πανοῦργα προξενεῖ στά τεχνουργήματά της, κατὰ βάθος τό προξενεῖ σέ βάρος τοῦ ἑαυτοῦ της. Ἀπό τό ὁμηρικό ἔπος καί ἐξῆς αὐτό τό ἐπεισόδιο δέν εἶναι ἀπλῶς μιά προσθήκη ἢ ἓνα ὑπόλειμμα, ὅπως εὐκόλα μπορεῖ νά παρερμηνευθεῖ, ἀλλὰ ἀποτελεῖ μιά συστατικὴ κατηγορία τής τέχνης: μέσω αὐτοῦ τοῦ ἐπεισοδίου ἡ τέχνη ἐνσωματώνει στή δομή της, ὡς στοιχεῖο τής ἐνότητάς της, τό γεγονός ὅτι δέν μπορεῖ νά πραγματοποιήσει τήν ταυτότητα τοῦ ἐνός καί τῶν πολλῶν. Ὅπως ὁ Λόγος ἐτσι καί τά ἔργα τέχνης ἔχουν τήν πανουργία τους. "Ἄν ἀφῆνε κανεῖς τά διάχυτα στοιχεία τῶν ἔργων τέχνης, τίς ἐπιμέρους παρορμήσεις τους, στήν ἀμεσότητά τους, στὸν ἑαυτό τους, θὰ εξαφανίζονταν χωρίς νά ἀφήσουν Ἰχνη. Στά ἔργα τέχνης ἀποτυπώνεται κάτι πού ἀλλιῶς θὰ ἐξανημιζόταν. Ἡ ἐνότητα ὑποβιβάζει τίς ἐπιμέρους παρορμήσεις σέ κάτι ἐξαρτημένο* μόνο μεταφορικά εἶναι αὐθόρμητες. Αὐτό ἐπιβάλλει τήν κριτικὴ ἀκόμη καί τῶν πολὺ μεγάλων ἔργων τέχνης. Ἡ ἰδέα τής μεγαλοσύνης συνήθως συνοδεύει τό στοιχεῖο τής ἐνότητος ὡς τέτοιας, μερικὲς φορές σέ βάρος τής σχέσης πρὸς τό μή ταυτόσημο· γι' αὐτό καί ἡ ἴδια ἢ ἐννοια τής μεγαλοσύνης εἶναι προβληματικὴ στήν τέχνη. Ἡ αὐταρχικὴ ἐπίδραση τῶν μεγάλων ἔργων τέχνης, προπάντων τής ἀρχιτεκτονικῆς, τὰ νομιμοποιεῖ καί ταυτόχρονα τὰ καταγγέλλει. Ἡ ολοκληρωμένη μορφή διαπλέκεται μέ τήν κυριαρχία, μολονότι ἀσφαλῶς τή μετουσιώνει· σέ αὐτό ἐναντιώνεται ἰδι-

αίτερα τό γαλλικό ένστικτο. Ή μεγαλοσύνη είναι ή ένοχή τών έργων, ενώ χωρίς αυτή τήν ένοχή είναι ανεπαρκή. Σε αυτό Ισως οφείλεται ή υπεροχή σημαντικών αποσπασμάτων καθώς και τού αποσπασματικού χαρακτήρα άλλων, αποπερατωμένων έργων έναντι τών έντελώς στρογγυλεμένων. Κάτι παρόμοιο κατέγραφαν άνέκαθεν μερικοί τύποι μορφών, πού δέν άνήκαν άκριβώς στους πλέον έκτιμώμενους. Συρραφές μελωδιών και αποσπασμάτων όπως τό quodlibet και τό rottroupi στη μουσική καθώς και ή κατά τά φαινόμενα βολική χαλάρωση τού έπικού Ιδανικού τής δυναμικής ένότητας στη λογοτεχνία μαρτυρούν αυτή τήν ανάγκη. Σε όλες αυτές τίς περιπτώσεις ή παραίτηση από τήν ένότητα ως μορφολογική άρχή, όσο χαμηλό και αν είναι τό επίπεδο, άντιπροσωπεύει από τή μεριά της μία ένότητα ίδιου τύπου. Δεν είναι όμως δεσμευτική, ενώ ένα στοιχείο μιας τέτοιας μή δεσμευτικότητας είναι ίσως ύποχρεωτικό στά έργα τέχνης. Μόλις ή ένότητα σταθεροποιηθεί είναι ήδη χαμένη.

Πόσο άλληλένδετα είναι τό ένα και τά πολλά στά έργα τέχνης μπορούμε νά τό διαπιστώσουμε εξετάζοντας τόν βαθμό έντασης τους. Έντατικότητα είναι ή μίμηση πού παράγεται από τήν ένότητα και έκχωρείται από τά πολλά και διάφορα στήν ολότητα, άν και αυτή δέν είναι τόσο άμεσα παρούσα ώστε νά γίνεται άντιληπτή ως έντατικό μέγεθος και τρόπον τινά ξαναδίνει στά πολλά, τά έπιμέρους. τή δύναμη πού συγκεντρώθηκε σέ αυτή. Τό γεγονός ότι τό έργο τέχνης έντατικοποιείται σέ μερικές λεπτομέρειές του, ότι κορυφώνεται και έκφορτίζεται, δίνει σέ μεγάλο βαθμό τήν έντύπωση ότι αυτός είναι ό σκοπός του· οί μεγάλες ενότητες σύνθεσης και κατασκευής φαίνεται ότι ύπάρχουν μόνο γι' αυτή τήν έντατικότητα. Σύμφωνα μέ αυτά, και παρά τήν τρέχουσα αισθητική άντίληψη, τό όλον ύπάρχει στήν πραγματικότητα γιά χάρη τών μερών, δηλαδή τού καιρόν του, τής επίκαιρης στιγμής, και όχι άντίστροφα· αυτό πού άντιστέκεται στη μίμηση θέλει τελικά νά τήν υπηρετήσει. Ό άκροατής πού άντιδρα προκαλλιτεχνικά, πού άγαπά όρισμένα σημεία ενός μουσικού έργου χωρίς νά δίνει σημασία στη μορφή, Ισως και χωρίς νά τήν άντιλαμβάνεται, άκούει κάτι πού ό αισθητικά καλλιεργημένος δικαιολογημένα έχει μάθει νά άγνοεί ενώ είναι έντούτοις ούσιαστικό. Όποιος δέν έχει τό αισθητήριο γιά νά άντιληφθεί και νά έκτιμήσει ώραία σημεία ή χωρία -κάτι πού ισχύει και

γιά τή ζωγραφική, όπως ό Μπεργκότ στό έργο του Proust, πού μερικά δευτερόλεπτα πριν από τόν θάνατό του καθηλώνεται από τήν ομορφιά ενός μικρού μέρους από έναν τοίχο σε έναν πίνακα τού Vermeer-, είναι τόσο ξένος πρós τό έργο τέχνης όσο καί ό άνίκανος γιά τήν εμπειρία τής ενότητας. Παραταύτα οί λεπτομέρειες λαμβάνουν τή λάμψη τους μόνον από τό ολον. Μερικά μέτρα στή μουσική τού Beethoven ακούγονται όπως ή πρόταση από τίς *Έκλεκτικές συγγένειες* [τού Goethe]: «Σάν ένα άστέρι κατέβηκε από τόν ουρανό ή ελπίδα»· ένα τέτοιο χωρίο υπάρχει στό αργό μέρος τής *Σονάτας σέ ρέ ελάσσονα*, έργο 31,2. Πρέπει μόνο νά παίξει κανείς τό χωρίο πρώτα στό πλαίσιο τού μέρους καί έπειτα ξεχωριστά, γιά νά άκούσει σέ ποιόν βαθμό πραγματικά αυτό τό χωρίο οφείλει στή δομή τό ασύμμετρο στοιχείο του, αυτό πού τήν καταυγάζει. Η ομορφιά του γίνεται ασύλληπτη καθώς ή έκφρασή του άνυψώνεται πάνω από τά προηγούμενα δυνάμει τής συμπύκνωσης μιας τραγουδιστής, έξανθρωπισμένης μελωδίας. Τό χωρίο άτομοποιείται σέ σχέση μέ τήν ολότητα διαμέσου τής Ιδίας- είναι προϊόν της καί ταυτόχρονα τήν άναστέλλει. Αλλά καί ή ολότητα, ως συνεχής καί χωρίς κενά διάρθρωση τών έργων τέχνης, δέν είναι μιά ολοκληρωμένη, άποκρυσταλλωμένη κατηγορία. Άπολύτως άπαραίτητη απέναντι στήν έπαναστροφική-άτομικιστική αντίληψη τών κατακερματισμένων μερών, παραταύτα σχετικοποιείται, διότι ή δύναμή της επαληθεύεται μόνο στά έπιμέρους, στά όποια άκτινοβολεί.

Η έννοια τού έργου τέχνης εμπεριέχει τήν ιδέα τής επιτυχίας. Τά αποτυχημένα έργα τέχνης δέν είναι τέχνη· μεγέθη κατά προσέγγιση είναι κάτι ξένο πρós τήν τέχνη, ή μεσαία κατηγορία είναι ήδη κακή ποιότητα, άφού δέν συμβιβάζεται μέ τήν άρχή τής άτομοποίησης. Τά μεσαία έργα τέχνης, τό υγιές έδαφος όπου εύδοκούν οί μικροί τεχνίτες σύμφωνα μέ τά εγκώμια τών επίσης μέτριων ιστορικών τού πνεύματος, προϋποθέτουν ένα Ιδανικό παρόμοιο μέ τό «κανονικό έργο τέχνης», όπως τό άποκαλεί ό Lukács, ό όποιος δέν ντρεπόταν νά τό υποστηρίξει. Άλλά ως άρνηση τής κακής γενικότητας τού κανόνα ή τέχνη δέν αποδέχεται κανενός είδους κανονικά έργα καί κατά συνέπεια ούτε τά μορφώματα μεσαίας κατηγορίας, τά όποια άνταποκρίνονται στόν κανόνα ή άποκτούν τή σημασία τους ανάλογα μέ τήν άπόσταση από αυτόν. Τά έργα τέχνης δέν μπορούν νά καταταγούν σέ μιά κλίμακα· ή ταυτότητα μέ τόν

εαυτό τους περιφρονεί τή διάσταση περισσότερο-λιγότερο. Ουσιαστική για την επιτυχία είναι ή εσωτερική συνοχή, ή συμφωνία μεταξύ των μερών, αλλά δεν είναι τό μοναδικό κριτήριο. Ή Ικανότητα του έργου τέχνης νά αποδίδει με ακρίβεια κάτι· ό πλούτος μεμονωμένων στοιχείων στήν ένότητα· ή έκφραση ή χειρονομία τής γενναιοδωρίας ακόμη καί στά πύ άσκητικά έργα: αυτά είναι δείγματα απαιτήσεων από τήν τέχνη, αλλά δέν χωρούν στή διάσταση τής εσωτερικής συνοχής* μιά γενική θεωρία δέν μπορεί άσφαλώς νά πραγματευθεί τό σύνολό τους. Άρκούν όμως για νά ενοχοποιήσουν, μαζί μέ τήν έννοια τής εσωτερικής συνοχής, καί τήν έννοια τής έπιτυχίας, τήν οποία έτσι καί άλλίως παραμορφώνει ό συνειρμός μέ τόν υποδειγματικό μαθητή πού σπαρταράει από ζήλο. Αλλά ή συνοχή είναι απαραίτητος όρος, άλλίως ή τέχνη θά περιέλθει στήν περιοχή τού χυδαίου σχετικισμού· ή συνοχή ζει στήν αυτοκριτική πού ενυπάρχει σέ κάθε έργο τέχνης καί είναι τό στοιχείο πού τού προσδίδει αυτή τήν ιδιότητα. Χαρακτηριστικό τής εσωτερικής συνοχής είναι ότι ή Ίδια δέν είναι τό έν καί παν τής τέχνης. Αυτό κάνει τήν έμφαντική έννοιά της νά διαφέρει από τήν ακαδημαϊκή της έννοια. Αυτό πού μόνον εύσταθεί καί πού εύσταθεί άπολύτως, δέν εύσταθεί. Ή άπόλυτη συνοχή είναι άστοχη. Τό εύστοχο καί τίποτε άλλο, χωρίς αυτό πού πρέπει νά μορφοποιηθεί, παύει νά είναι κάτι καί εκφυλίζεται σέ ένα είναι δι' άλλο: αυτό σημαίνει άκαδημαϊκή στιλπνότητα. Τά λεία άκαδημαϊκά μορφώματα δέν άξίζουν τίποτε, διότι τά στοιχεία πού θά έπρεπε νά γίνουν άντικείμενα λογικής σύνθεσης δέν προσφέρουν από τή μεριά τους παρορμήσεις, στήν πραγματικότητα δέν υπάρχουν καν. Ή εργασία ενοποίησής τους είναι περιττή, μιά ταυτολογία, άφού κατά βάθος δέν ένοποιείται τίποτε. Τέτοιου τύπου μορφώματα είναι στεγνά· γενικά ή στεγνότητα είναι ή ιστορική κατάσταση τής άπονεκρωμένης μίμησης· ένας κατ' εξοχήν μιμητικός καλλιτέχνης όπως ό Schubert θά μπορούσε σύμφωνα μέ τή διδασκαλία περί κρίσεων, νά χαρακτηριστεί αιματώδης, υγρός. Τό μιμητικά διάχυτο μπορεί νά είναι τέχνη, επειδή ή τέχνη συμπαθεί τό διάχυτο, όχι όμως ή ένότητα πού πνίγει τό διάχυτο πρός τιμήν τής τέχνης αντί νά τό ενσωματώνει στή δομή της. Έμφαντικά επιτυχές είναι όμως τό έργο τέχνης πού ή μορφή του άπορρέει από τήν εμπεριεχόμενη αλήθεια του. Δέν έχει τήν άνάγκη νά απαλλαγεί από τά ίχνη τής γέ-

νεσής του, τής τεχνητής του υπόστασης. Τό φαντασμαγορικό έργο είναι τό αντίθετό του, καθώς ήδη κατά την εμφάνισή του συμπεριφέρεται ως επιτυχές αντί νά αναπτύξει τη διαδικασία μέσω τής όποιας θά μπορούσε. Ίσως νά επιτύχει· αυτό είναι τό μόνο δίδαγμα πού βγαίνει από τά έργα τέχνης. Τηρώντας το έρχονται κοντά σέ εκείνη τή φυσικότητα πού, όχι εντελώς άδικαιολόγητα, απαιτεί κανείς από την τέχνη· άπομακρύνονται όμως από τή φυσικότητα όταν αναλαμβάνουν μόνα τους νά συνθέτουν την εικόνα τής φυσικότητας. Ή ιδέα τής επιτυχίας δέν άνέχεται τέτοιες σκηνοθεσίες. 'Απαιτεί άντικειμενικά τήν αισθητική αλήθεια. Δέν υπάρχει άσφαλώς καμιά τέτοια αλήθεια χωρίς τή λογικότητα τού έργου, αλλά γιά νά τήν άντληφθει κανείς πρέπει νά συνειδητοποιήσει τή συνολική διαδικασία πού καταλήγει στό πρόβλημα κάθε έργου. Αύτή ή διαδικασία διαμεσολαβεί τήν ίδια τήν άντικειμενική ποιότητα. Τά έργα τέχνης έχουν λάθη πού θά μπορούσαν νά άποβούν μοιραία, αλλά δέν υπάρχει ούτε ένα λάθος πού δέν θά ήταν δυνατόν νά νομιμοποιηθεί μέσα σέ ένα σωστό πλαίσιο, τό όποιο, πραγματικά ως συνείδηση τής διαδικασίας, θά άναίρουμε τήν ετυμηγορία. Δέν χρειάζεται νά είναι σχολαστικός όποιος, στηριζόμενος στην εμπειρία τής σύνθεσης, θά διατύπωνε άντιρρήσεις γιά τό πρώτο μέρος τού *Κουαρτέτου εγχόρδων σέ φά δίεση ελασσόνα* [έργο 10, 1907-8] τού Schonberg. Ή άμεση συνέχεια τού πρώτου κύριου θέματος, στη βιόλα, προκαταλαμβάνει ήχο πρós ήχο τό μοτίβο τού δεύτερου θέματος παραβιάζοντας έτσι τήν άρχή τής οικονομίας, ή οποία απαιτεί τήν πειστική άντίθεση από τήν τηρούμενη δυαδικότητα τών θεμάτων. "Αν όμως συλλάβουμε όλόκληρο τό πρώτο μέρος ως μία στιγμή, τότε ή ομοιότητα έχει νόημα ως προϋπαινιγμός. "Άλλο παράδειγμα είναι τό τελευταίο μέρος τής *Ένατης συμφωνίας* τού Mahler, όπου, όσον αφορά τή λογική τής ενορχήστρωσης, θά μπορούσε κανείς νά παρατηρήσει ότι κατά τήν επάνοδο τής κύριας στροφής ή μελωδία της εμφανίζεται γιά δεύτερη φορά στό ίδιο χαρακτηριστικό χρώμα, τό σόλο κόρνιο αντί νά υπακούει στήν άρχή τής παραλλαγής τών ήχοχρωμάτων. Άλλά τήν πρώτη φορά αυτός ό ήχος τού κόρνιου είναι τόσο διαπεραστικός, υποδειγματικός, πού ή μουσική δέν μπορεί νά απαλλαγεί από αυτόν: έτσι άποδεικνύει τήν όρθότητά του. Ή απάντηση στό συγκεκριμένο αισθητικό ερώτημα γιati ένα έργο δικαιολογημένα άπο-

καλείται ώραϊο βρίσκεται στην περιπτώσιολογική εφαρμογή μιας τέτοιας αυτόστοχαστικής λογικής. Η εμπειρική μή αποπερατωσιμότητα τέτοιων στοχασμών δεν μειώνει την αντικειμενικότητα των διαπιστώσεών τους. Η αντίρρηση του κοινού νού, ότι η μοναδολογική αυστηρότητα της ένδοπλαισιακής κριτικής είναι ασυμβίβαστη με την κατηγορηματική αξίωση της αισθητικής κρίσης, διότι κάθε κανόνας ξεπερνά τό πλαίσιο της δομής του έργου, ενώ χωρίς κανόνα θά παρέμενε τυχαίο, διαιωνίζει τόν άφηρημένο διαχωρισμό μεταξύ τού γενικού καί τού μερικού-είδικού, ό όποιος δέν γίνεται αποδεκτός μέσα στά έργα τέχνης. Αυτά πού επιτρέπουν τή διάκριση μεταξύ ορθού καί εσφαλμένου σέ ένα έργο σύμφωνα μέ τά δικά του κριτήρια είναι τά στοιχεία στά οποία ή γενικότητα επιβάλλεται μέσα στή μονάδα μέ συγκεκριμένο τρόπο. Στο εσωτερικά δομημένο έργο ή άνάμεσα στά άσυμβίβαστα στοιχεία του κρύβεται κάτι γενικό, τό οποίο δέν μπορεί ώστόσο νά αποσπασθεί μέσα από τό ειδικό μόρφωμα καί νά ύποστασιοποιηθεί.

Τό γεγονός ότι δέν υπάρχουν τέλεια έργα είναι ένας διορθωτικός παράγων άπέναντι στό ιδεολογικό, καταφατικό στοιχείο πού περικλείει ή έννοια τού επιτυχούς έργου τέχνης. Άν υπήρχαν τέλεια έργα, θά ήταν πράγματι δυνατή ή συμφιλίωση μέσα στόν άσυμφιλίωτο κόσμο, στόν όποιο άνήκει καί ή τέχνη. Σέ αυτά τά έργα ή τέχνη θά άναιρούσε τήν ίδια της τήν έννοια· ή στροφή πρός τό αποσπασματικό καί γεμάτο ρωγμές έργο είναι στήν πραγματικότητα μιά προσπάθεια διάσωσης τής τέχνης μέ τήν αποσυναρμολόγηση τής άξίωσης νά θεωρηθούν ότι δήθεν είναι αυτό πού δέν μπορούν καί παραταύτα πρέπει νά θέλουν νά είναι. Τό αποσπασματικό έργο έχει καί τά δύο στοιχεία. Η αξία ενός έργου τέχνης κρίνεται ουσιαστικά από τήν Ικανότητά του ή τήν άδυναμία του νά επιχειρήσει τήν άναμέτρηση μέ αυτό τό άσυμβίβαστο. 'Ακόμη καί στά στοιχεία πού αποκαλούνται μορφολογικά επιστρέφει, λόγω τής σχέσης τους πρός τό άσυμβίβαστο, τό περιεχόμενο πού έσπασε ό νόμος τους. Μιά τέτοια διαλεκτική στή μορφή συνιστά τό βάθος της. Χωρίς αυτή τή διαλεκτική ή μορφή θά ήταν πραγματικά ό,τι τή θεωρεί ό απειρόκαλος, ένα παιγνίδι κενό περιεχομένου. Αυτό τό βάθος δέν πρέπει νά ταυτίζεται μέ τήν άβυσσο τού εσωτερικού κόσμου τού υποκειμένου πού άνοίγει μέσα στά έργα τέχνης, αλλά είναι μιά αντικειμενική κατηγορία τών έργων ή επιτήδεια φλυαρία γιά μιά

έπιφανειακότητα πού κρύβει βάθος είναι κάτι υποδεέστερο όπως και οι πανηγυρικοί πού έκθειάζουν τό βάθος. Στά ελαφρά και επιφανειακά μορφώματα η σύνθεση δέν παρεμβάινει μέσα στά ετερογενή στοιχεία στά όποια αναφέρεται- παραμένει ασύνδετη και παράλληλη πρός αυτά. Βαθιά είναι τά έργα τέχνης πού ούτε συγκαλύπτουν τίς αποκλίσεις και άντιφάσεις ούτε τίς αφήνουν άλυτες. Άναγκάζοντάς τες νά άποκαλυφθούν μέσα από τίς άλυτες διαφορές ενσαρκώνουν τη δυνατότητα λύσης τους. Ή μορφοποίηση των ανταγωνισμών δέν ίσοδυναμεί μέ τόν παραμερισμό τους η τή συμφιλίωση των άνταγωνιζόμενων μερών. Μέ την εμφάνισή τους και τόν καθορισμό όλης τής εργασίας πάνω τους άποκοϋν μιά ουσιαστική σημασία, πού γίνεται άκόμη πιό άνάγλυφη όταν οι άνταγωνισμοί εμφανίζονται στήν αισθητική εικόνα ως θέμα. Μερικές ιστορικές περίοδοι προσέφεραν άσφαλώς μεγαλύτερες δυνατότητες συμφιλίωσης από τό παρόν, τό όποιο τήν άρνείται ριζικά. Τό έργο τέχνης όμως, ως μή βίαιη ένοποίηση τών στοιχείων πού αποκλίνουν, ξεπερνά ταυτόχρονα τούς ανταγωνισμούς τής ζωής χωρίς τήν άπατηλή εντύπωση ότι δέν υπάρχουν πιά. Ή πιό βαθειά άντίφαση τών έργων τέχνης, ή πιό άπειλητική και πιό γόνιμη, είναι ότι παραμένουν άσυμφιλίωτα μέσω τής συμφιλίωσης, ενώ ή συστατική άδυναμία συμφιλίωσης δέν έπιτρέπει τή συμφιλίωση ούτε στά ίδια. Αλλά τό κοινό τους σημείο μέ τή γνώση είναι ή συνθετική τους λειτουργία, ή σύνδεση τών ασύνδετων.

Ο βαθμός άρθρωσης ενός έργου είναι αναπόσπαστο στοιχείο και κριτήριο τής αξίας ή τής ποιότητάς του. Γενικά τά έργα τέχνης, όσο πιό αρθρωμένα είναι, τόσο περισσότερο αξίζουν: αυτό σημαίνει ότι δέν απομένει σέ αυτά τίποτε νεκρό, τίποτε άδιαμόρφωτο, κανένα πεδίο πού δέν έχει περάσει από τή μορφοποίηση. Όσο βαθύτερα έχει εισχωρήσει ή μορφοποίηση, τόσο πιό επιτυχές τό έργο.

Άρθρωση είναι ή διάσωση τών πολλών μέσα στό ένα. Ώς οδηγία γιά τήν καλλιτεχνική πρακτική σημαίνει ότι κάθε ειδική μορφολογική ιδέα πρέπει νά εξωθείται στά άκρα. Άλλά και ή Ιδέα τής άοριστίας ή άσάφειας τού περιεχομένου, άντίθετη τής εύκρίνειας, απαιτεί τήν πιό μεγάλη σαφήνεια στή διαμόρφωσή της, όπως στό έργο τού Debussy, άλλίως δέν μπορεί νά υλοποιηθεί μέσα στο έργο. Ή σαφήνεια δέν πρέπει νά συγχέεται μέ τήν έπληρμένη και εξημμένη χειρονομία, άν και ό έξοργισμός κατά τών εξάρσεων

είναι μάλλον απόρροια φόβου παρά ένδειξη κριτικής συνείδησης. Ο φλογώδης γοτθικός ρυθμός τής όψιμης περιόδου (style flamboyant), πού εξακολουθεί νά έχει κακό όνομα, θά μπορούσε ανάλογα με τό αντικείμενο, νά είναι πολύ κατάλληλος άν ανταποκρίνεται στίς μορφολογικές απαιτήσεις του, ρεαλιστικά «άντικειμενικός». 'Ακόμη καί όταν έπιδιώκεται ένας μετριασμένος τόνος, κάτι άνέκφραστο, δαμασμένο καί «μεσαίο», ή μορφοποίησή του πρέπει νά γίνει μέ ανυποχώρητη ένεργητικότητα. Η άναποφασιστικότητα μιας μέσης οδού, ή μετριότητα, είναι τόσο κακή όσο καί οί φαρσοκωμικές τρέλες τών αρλεκίνων καί οί εξάψεις πού υπερβάλλουν τόν έαυτό τους μέ την επιλογή άσύμμετρων μέσων. Όσο πύ αρθρωμένο τό έργο, τόσο πύ πολύ μιλάει μέσα άπό αυτό ή αντίληψη πού τό διέπει· ή μίμηση δέχεται ενίσχυση άπό τόν αντίθετο πόλο. Ένώ ή κατηγορία τής άρθρωσης, συσχετική πρós την άρχή τής άτομοποίησης, έγινε άντικείμενο στοχασμού μόλις στη νεώτερη εποχή, άντικειμενικά έχει αναδρομική ισχύ καί πάνω στά παλαιότερα έργα: ή άξιολογική τους σημασία δέν μπορεί νά μείνει άνεπηρέαστη άπό τίς μεταγενέστερες ιστορικές εξελίξεις. Πολλά παλαιότερα έργα υποβιβάζονται κατ' άνάγκη, επειδή στήν τυποποίησή τους δέν γνώρισαν τήν άρθρωση. Επιφανειακά θά μπορούσε κανείς νά ορίσει τήν έννοια τής άρθρωσης ως μεθοδολογική αρχή, κατ' άναλογία πρós τόν προΐοντα υποκειμενικό Λόγο, καί νά τήν κατατάξει σέ εκείνη τήν τυπική-μορφολογική πλευρά πού ή διαλεκτική θεώρηση χής τέχνης υποβιβάζει σέ απλό στοιχείο. Μιά τέτοια έννοια τής άρθρωσης θά ήταν πολύ φθηνή, διότι δέν συνίσταται μόνο στή διάκριση τών έπιμέρους ως μέσον ένοποίησής τους, αλλά στήν πραγμάτωση τών διακριτών, πού σύμφωνα μέ τόν Hölderlin είναι καλά.⁷⁷ Τά πολλά καί διάφορα είναι εκείνα πού προσδίδουν άξια στήν αισθητική ένότητα. Αύτή άποδίδει δικαιούσνη στά ετερογενή στοιχεία. Η γενναιοδωρία τών έργων τέχνης, πού έρχεται σέ αντίθεση πρós τήν εσωτερική πειθαρχία τους, συνδέεται μέ τόν πλούτο πού κρύβει ή ασκητική τους σύσταση· ή πλησμονή τά προστατεύει άπό τό όνειδος τής άναμάσησης. Υπόσχεται αυτό πού άρνείται νά δώσει ή πραγματικότητα, αλλά ως κάτι πού ύπόκειται στόν μορφολογικό νόμο καί δέν σερβίρεται απλώς καί άδιακρίτως άπό τό έργο. Τό γεγονός ότi ή αισθητική ένότητα υπηρετεί τά πολλά καί διάφορα φαίνεται καθαρά αν προσέξουμε

δι έργα πού, λόγω μιας άφρημένης εχθρότητας πρós την ενότη-
τα, τείνουν νά διαλυθούν ατά πολλά καί διάφορα χάνουν αυτό
πού γενικά κάνει τά διάφορα νά είναι διακριτά καί διάφορα.
"Έργα πού άπολυτοποιούν την εναλλαγή, πού τά πολλά καί διά-
φορα στοιχεία τους δεν έχουν ενιαίο σημείο αναφοράς, γίνονται
άδιαφοροποίητα, μονότονα, ένας ομοιόμορφος πολτός.

Τό περιεχόμενο αλήθειας των έργων τέχνης, από τό όποιο σε
τελική ανάλυση έξαρτάται ή άξια τους, είναι ιστορικό ως τόν εσώ-
τατο πυρήνα του. Η σχέση του μέ την ιστορία δεν είναι τέτοια
ώστε απλώς νά ποικίλλει ανάλογα μέ την εποχή καί μαζί μέ αυτό
νά μεταβάλλεται καί ή άξια των έργων. Σημειώνεται ασφαλώς καί
μιά τέτοια μεταβολή, οπότε λόγου χάρη έργα τέχνης υψηλής ποιό-
τητας μπορούν νά φυλλορροούν στην πορεία τής ιστορίας. Αυτό
δέν σημαίνει ώστόσο ότι τό περιεχόμενο αλήθειας καί ή ποιότητά
τους περιέχονται στή δικαιοδοσία τού ιστορισμού. Η Ιστορία
είναι ένυπαρκτη στά έργα τέχνης καί όχι εξωτερική μοίρα τους ή
εναλλασσόμενη εκτίμηση. Τό περιεχόμενο αλήθειας γίνεται ιστο-
ρικό όταν στό έργο άντικειμενοποιείται ορθή συνείδηση. Αυτή ή
συνείδηση δεν σημαίνει άόριστα επίκαιρη στιγμή, ότι κάτι έρχεται
στην ώρα του, καιρός■ μιά τέτοια συμμόρφωση μέ την επίκαιρότη-
τα θά δικαίωne την πορεία τού κόσμου, πού δεν είναι τό ξεδίπλω-
μα τής αλήθειας. Άντίθετα, από τότε πού άνέτειλε ή δυνατότητα
τής ελευθερίας, ορθή συνείδηση σημαίνει την πió προχωρημένη
συνείδηση των αντιφάσεων στον ορίζοντα τής εφικτής λύσης τους,
τής συμφιλίωσης. Κριτήριο τής πió προχωρημένης συνείδησης
είναι ή στάθμη ανάπτυξης των παραγωγικών δυνάμεων στό έργο,
καί αυτό περικλείει επίσης, στην εποχή τής συστατικής γιά τό έργο
στοχαστικότητάς του, τή θέση πού λαμβάνει απέναντι στην κοινω-
νία. Ως υλοποίηση τής πió προχωρημένης συνείδησης, πού περι-
λαμβάνει καί την παραγωγική κριτική τής έκάστοτε υφιστάμενης
κατάστασης τόσο στην τέχνη όσο καί έξω από αυτή, τό περιεχόμε-
νο αλήθειας των έργων τέχνης είναι μιά άσυνείδητη Ιστοριογρα-
φία ή οποία συμμαχεί μέ αυτό πού μέχρι σήμερα συνεχώς ήττάται.
Αυτό πού συνιστά την προχωρημένη συνείδηση δεν μπορεί
άσφαλώς νά καθορίζεται πάντοτε μέ τόσο μονοσήμαντη σαφήνεια
όπως θέλει νά επιβάλλει κάθε φορά ή ευαισθησία τής μόδας· απαι-
τεί επίσης στοχασμό. Μόνον από τό συνολικό επίπεδο ανάπτυξης

τής θεωρίας μπορεί νά καθορισθεῖ καί ὄχι βάσει μεμονωμένων ἐνδείξεων. Λόγω τῆς χειροτεχνικῆς τῆς διάστασης ἡ τέχνη ἔχει κάτι τό τυφλό, τό φτιάξιμο γιά τό φτιάξιμο. Αὐτή ἡ πλευρά του πνεύματος τῆς εποχῆς παραμένει διαρκῶς ὑπόπτη γιά αντιδραστικές τάσεις. Οἱ λειτουργικοὶ χειρισμοὶ ἀμβλύνουν καί στήν τέχνη τὴν αἰχμὴ τοῦ κριτικοῦ πνεύματος· αὐτό θέτει ὅρια στὴν αυτοπεποίθηση τῶν τεχνικῶν παραγωγικῶν δυνάμεων πού νομίζουν ὅτι ταυτίζονται μέ τὴν πὺ προχωρημένη συνείδηση. Αὐτό δὲν μπορεί νά ξεφύγει κανένα σύγχρονο ἔργο ἀξιώσεων, ἀκόμη καί αν ἦταν υποκειμενικά καί ὑφολογικά στραμμένο πρὸς τό παρελθόν. Ὅσο καί ἂν ὁ Anton Bruckner εἶχε τὴν πρόθεση νά ἀποκαταστήσει στὰ ἔργα του τὴ θεολογία, τὰ Ἱδια εἶναι κάτι περισσότερο ἀπὸ αὐτὴ τὴν υποτιθέμενη πρόθεση. Ἐχουν τό μερίδιό τους στὸ περιεχόμενο ἀλήθειας, ἀκριβῶς ἐπειδὴ, υπερπηδώντας φράχτες καί τοίχους, οἰκειοποιήθηκαν τὰ εὐρήματα τῆς εποχῆς τους στὴν ἀρμονία καί τὴν ἐνορχήστρωση· τό αἰώνιο πού ἐπιδίωξαν γίνεται οὐσιώδες μόνον ὡς μοντέρνο καί στὴν ἀντίφασή του πρὸς τὴ νεωτερικότητα. Τό *il faut être absolument moderne* τοῦ Rimbaud, μοντέρνο τό ἴδιο, διατηρεῖ τὴν κανονιστικὴ του ἰσχὺ. Επειδὴ ὅμως ὁ χρονικὸς πυρήνας τῆς τέχνης δὲν βρίσκεται στὴν υλικὴ του ἐπικαιρότητα, ἀλλὰ στὴν ἐσωτερικὴ του διαμόρφωση, αὐτὸς ὁ κανόνας, παρὰ τὴ στοχαστικότητά του, ἀπευθύνεται σὲ κάτι τρόπον τινά ἀσυνείδητο, στὴν εὐαισθησία, τὴν ἀηδία πού προκαλεῖ τό ἔωλο. Τό σχετικὸ αἰσθητήριό βρίσκεται πολὺ κοντὰ σὲ αὐτό πού ὁ πολιτιστικὸς συντηρητισμὸς ἀναθεματίζει, στὴ μόδα. Ἡ ἀλήθεια τῆς εἶναι ἡ ἀσυνείδητη συνείδηση τοῦ χρονικοῦ πυρήνα τῆς τέχνης· ἡ μόδα νομιμοποιεῖται ὅταν δὲν χειραγωγεῖται ἀπὸ τὴ διοίκηση καί τὴν πολιτιστικὴ βιομηχανία καί δὲν ἀποσπάται ἀπὸ τό ἀντικειμενικὸ πνεῦμα. Μεγάλοι καλλιτέχνες ὅπως ὁ Baudelaire συμμαχοῦσαν μέ τὴ μόδα· ὅταν τὴν κατάγγελλαν, διαψεύδονταν ἀπὸ παρορμήσεις τῆς Ἱδιας τους τῆς δουλειάς. Ἐνῶ ἡ τέχνη ἀντιστέκεται στὴ μόδα ὅταν αὐτὴ θέλει νά τῆς ἐπιβάλλει καθεστῶς ἐτερονομίας καί νά τὴν ἱσοπεδώσει, συμφωνεῖ ἐντούτοις μέ αὐτὴ στὴν αἴσθηση τοῦ χθές καί τοῦ σήμερα, στὴν ἀποστροφή πρὸς τὸν ἐπαρχιωτισμὸ, πρὸς ὅ,τι υποδεέστερο, πού πρέπει νά τό ἀπορρίπτει γιά νά ἀνταποκρίνεται στὴ μοναδικὴ ἀξιοπρεπὴ ἔννοια τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἐπιπέδου. Ἀκόμη καί καλλιτέχνες ὅπως ὁ Richard Strauss, Ἴσως μάλιστα καί ὁ

Monet, άρχισαν νά υστερούν ποιοτικά όταν, εφησυχάζοντας ίσως στις δάφνες τους, έχασαν τη διΐναμη της ιστορικής ευαισθησίας καί της οικειοποίησης π'ιό προχωρημένων υλικών.

Η υποκειμενική παρόρμηση όμως, πού καταγράφει τις επιταγές τών καιρών, είναι ένας τρόπος εκδήλωσης μιας άντικειμενικής διαδικασίας πίσω από τά φαινόμενα, τής ανάπτυξης τών παραγωγικών δυνάμεων στόν πυρήνα τής τέχνης καί στήν κοινωνία, στήν όποια ή τέχνη, μέ τή δική της ανάπτυξη, ταυτόχρονα εναντιώνεται. Ό όρος ανάπτυξη τών παραγωγικών δυνάμεων στήν τέχνη έχει διάφορες σημασίες. Κατ' αρχάς είναι ένα από τά μέσα πού αποκρυσταλλώνονται στήν αυτόρκειά της· σημαίνει επίσης τήν απορρόφηση τεχνικών πού αναπτύσσονται έξω από αυτή, στήν κοινωνία, καί οι οποίες, όντας ξένες καί άνταγωνιστικές, δέν επιφέρουν μόνο τήν πρόοδο· τέλος, αναπτύσσονται καί στήν τέχνη οί άνθρωπινες παραγωγικές δυνάμεις, λόγου χάρη ή υποκειμενική ικανότητα διαφοροποίησης, άν καί μιά τέτοια πρόοδος συνοδεύεται συχνά από τή σκιά τής υποπλάσιας, τής έπαναστροφής, όσον αφορά άλλες διαστάσεις. Η προχωρημένη συνείδηση κατακτά τήν π'ιό προηγμένη στάθμη ανάπτυξης τών υλικών στήν όποια έχει κατασταλάξει ή ιστορία, μέχρι τή στιγμή στήν όποια άπαντά τό έργο· έτσι όμως τό έργο ασκεί επίσης κριτική στή μεθοδολογία μέ στόχο τήν αλλαγή, πορευόμενο στα άνοιχτά, πέρα από τό status quo. Μιά τέτοια συνείδηση είναι άδιανόητη χωρίς τό στοιχείο τού αυθορμητισμού, στόν όποιο λαμβάνει τά ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του τό πνεύμα τής εποχής, παύοντας πιά απλώς νά άναπαράγεται μέσα στήν τέχνη. Ό,τι όμως δέν άναπαράγει απλώς τίς ύπάρχουσες τεχνικές διαδικασίες είναι μέ τή σειρά του προϊόν τής ιστορίας, σύμφωνα μέ τή ρήση τού Marx ότι κάθε εποχή λύνει τά προβλήματα πού έχει μπροστά της.⁷⁸ φαίνεται ότι σέ κάθε εποχή αναπτύσσονται όντως οί αισθητικές παραγωγικές δυνάμεις, τά ταλέντα, πού, σάν νά παρορμούνται από μιά δειπέρη φύση, ερεθίζονται από τή στάθμη ανάπτυξης τής τεχνικής καί άντιδρώντας εν ειδει μιάς δευτερογενούς μίμησης καταπιάνονται μέ τήν άνύψισή της· τόσο πολύ είναι χρονικά διαμεσολαβημένες οί κατηγορίες πού θεωρούνται έξωχρονικές καί άποδίδονται στή φυσική προδιάθεση: ή κινηματογραφική ματιά σάν έμφυτη ιδιότητα. Ό αισθητικός αυθορμητισμός προκύπτει μέσα από τή σχέση τής τέχνης π'ιός τήν

έξωαισθητική πραγματικότητα: ως καθορισμένη αντίσταση κατά τής πραγματικότητας διαμέσου τής προσαρμογής σέ αυτή. Όπως ό αυθορμητισμός, τόν όποιο ή παραδοσιακή αισθητική, άποκαλώντας τον δημιουργικότητα, ήθελε νά εξαιρέσει άπό τή δικαιοδοσία του χρόνου, έχει άπό μόνος του χρονικό χαρακτήρα, έτσι συμμετέχει στόν χρόνο πού άτομοποιείται στά επίμερους· αυτό τού δίνει τή δυνατότητα νά είναι αντικειμενικά παρών μέσα στά έργα. Η εισβολή τού χρονικού στοιχείου στά έργα πρέπει νά εκχωρηθεί στήν έννοια τής περίτεχνης επεξεργασίας, μολονότι τά έργα τέχνης δέν μπορούν νά άναχθούν σέ έναν υποκειμενικό παρονομαστή τόσο απλά όσο θά ταίριαζε στήν ιδέα τής βούλησης. Όπως στόν *Πάρσιφαλ* έτσι καί στά έργα τέχνης, άκόμη καί στίς λεγόμενες χρονικές τέχνες, ό χρόνος γίνεται χώρος.

Τό αυθόρμητο υποκείμενο, τόσο μέ αυτά πού αποθηκεύει μέσα του όσο καί χάρη στόν λογικό του χαρακτήρα, ό όποιος μεταβιβάζεται στή λογικότητα τών έργων τέχνης, είναι κάτι γενικό, ενώ ως παραγωγός τού εδώ καί τώρα είναι κάτι χρονικά μερικό-ειδικό. Τό είχε καταγράψει ή παλαιά διδασκαλία περί ιδιοφυίας, αλλά τό απέδιδε, άδικα, σέ ένα χάρισμα. Αυτή ή σύμπτωση τού γενικού καί τού μερικού-ειδικού στό αυθόρμητο υποκείμενο καταλαμβάνει τή θέση της στά έργα τέχνης. Μέ αυτή τό υποκείμενο γίνεται αισθητικά αντικειμενικό. Γιαυτό καί τά έργα αλλάζουν ή άλλοιώνονται αντικειμενικά καί όχι απλώς στήν πρόσληψή τους: ή δύναμη πού απορροφούν παραμένει ζωντανή. Άλλά καί ή πρόσληψη τών έργων δέν πρέπει νά παραβλέπεται σχηματικά· ό Benjamin είχε μιλήσει κάποτε γιά τά ίχνη πού έχουν αφήσει πάνω σέ μερικούς πίνακες τά αμέτρητα μάτια τών παρατηρητών,⁷⁹ ενώ ή ρήση τού Goethe, ότι είναι δύσκολα νά κρίνουμε κάτι πού άσκησε κάποτε μεγάλη επίδραση, δηλώνει κάτι περισσότερο άπό έναν άπλό σεβασμό πρός τήν καθιερωμένη άποψη. Η σταθερή μορφή πού λαμβάνουν τά έργα, στήν πέτρα ή στόν καμβά, στά λογοτεχνικά κείμενα ή στίς παρτιτούρες, δέν άποκλείει τήν αλλαγή ή αλλοίωση τών έργων, μολονότι ή όπωσδή-ποτε εγκλωβισμένη στόν μύθο υποκειμενική βούληση τείνει νά βγάλει τά έργα άπό τή ροή τού χρόνου. Τό σταθερά μορφοποιημένο, τό καταγραμμένο έργο είναι σημείο, λειτουργία, όχι ένα είναι καθ' εαυτό. Η διαδικασία άλληλεπίδρασης άνάμεσα σέ αυτό καί τό πνεύμα είναι ή ιστορία τών έργων.

"Αν καί κάθε έργο είναι σε κατάσταση ισορροπίας, μπορεί εντούτοις νά ξανατεθεῖ σέ κίνηση. Τά πρὸς στιγμήν ακίνητα στοιχεία δέν συμφιλιώνονται μεταξύ τους. Ἡ ανάπτυξη τῶν έργων είναι ἡ μεταγενέστερη ζωὴ τῆς ἐσωτερικῆς δυναμικῆς τους. Αὐτό πού λένε τὰ έργα μέ τῇ μορφολογικῇ διάταξη, τόν αστερισμό τῶν στοιχείων τους, εἶναι ἀντικειμενικά διαφορετικό στίς διάφορες εποχές, καί αὐτό θίγει τελικά καί τό περιεχόμενο ἀλήθειας τους. Μερικά έργα δέν μποροῦν πιά νά ἐρμηνευθοῦν καί σωπαίνουν· πολλές φορές μειώνεται ἡ ποιότητά τους καί γενικά ἡ ἐσωτερικὴ αλλοίωση πού ὑφίστανται τὰ έργα συνεπάγεται συνήθως τόν ξεπεσμό τους, τὴν κατάρπτωσή τους στό ἐπίπεδο τῆς ιδεολογίας. Τά καλὰ έργα τοῦ παρελθόντος λιγοστεύουν συνεχῶς. Τό ἀπόθεμα τοῦ πολιτισμοῦ συρρικνώνεται: ἡ μετατροπὴ τους σέ ουδέτερο ἀπόθεμα είναι ἡ ἐξωτερικὴ ὄψη τῆς ἐσωτερικῆς κατάρρευσης τῶν έργων. Ἡ ιστορικὴ τους ἀλλαγὴ ἐπεκτείνεται καί τό μορφολογικό τους ἐπίπεδο. Ἐνῶ σήμερα δέν είναι νοητὴ καμμιά ἐμφαντικὴ τέχνη χωρὶς νά ἀποβλέπει στό πῶ ὑψηλὸ μορφολογικὸ ἐπίπεδο, αὐτὴ ἡ ἐπιδίωξη δέν ἐγγυάται τὴν ἐπιβίωση. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά υπάρχουν έργα τοῦ παρελθόντος πού μάλλον δέν ἐτρεφαν τίς μεγαλύτερες φιλοδοξίες καί παραταῦτα στὴ μεταγενέστερη ζωὴ τους ἀνέδειξαν ποιητικές ιδιότητες τίς ὅποιες δύσκολα θὰ διαπίστωνε κανεὶς στὴν ἀρχή. Ὁ Mathias Claudius καί ὁ J.P. Hebel ἀντέχουν πῶ πολὺ στὸν χρόνο ἀπὸτι ἄλλοι συγγραφεῖς μεγάλου κύρους, ὅπως ὁ C.F. Hebbel ἢ ὁ Flaubert τῆς Σαλαμπς ἢ μορφὴ τῆς παρωδίας πού εὐδοκίμει σέ ἓνα κατώτερο μορφολογικὸ ἐπίπεδο κωδικοποιεῖ τὴ σχέση πρὸς τό ἀνώτερο. Ἀνάμεσα στὰ διάφορα ἐπίπεδα πρέπει νά γίνεται ἡ διάκριση καί ταυτόχρονα νά σχετικοποιεῖται.

"Αν τὰ ἀποπερατωμένα έργα μόνο μέ τόν καιρὸ γίνονται αὐτό πού είναι, ἐπειδὴ τό είναι τους είναι ἓνα γίγνεσθαι, ἡ ἀποκρυστάλλωση αὐτῆς τῆς διαδικασίας ἀπαιτεῖ τίς μορφές τῆς ἐρμηνείας, τοῦ σχολίου καί τῆς κριτικῆς. Αὐτές οἱ μορφές δέν είναι απλῶς τρόποι παρέμβασης ἐκείνων πού ἀσχολοῦνται μέ αὐτά, ἀλλὰ συνιστοῦν τὴ σκηνὴ στὴν ὁποία διαδραματίζεται ἡ Ἱστορικὴ κίνηση τῶν ἰδίων τῶν έργων καί κατὰ συνέπεια είναι ἀυτόνομες μορφές. Ὑπηρετοῦν τό περιεχόμενο ἀλήθειας τῶν έργων ὡς κάτι πού τὰ υπερβαίνει καί τό ξεχωρίζουν -αὐτό είναι ἡ ἀποστολὴ τῆς κριτικῆς- ἀπὸ τὰ στοιχεία ἀναλήθειας πού ἐπίσης ἐμπεριέχουν. Γιὰ νά ἐπιτύχουν τό ξεδί-

πλωμα τών έργων, αυτές οί μορφές πρέπει νά άρθούν στό επίπεδο τής φιλοσοφίας. Μέσα από τά έργα, στην κίνηση τής εσωτερικής σύστασής τους καί τη δυναμική τής σχέσης τους πρós τήν έννοια τής τέχνης, γίνεται τελικά φανερό πόσο ή τέχνη, παρά τόν μοναδολογικό της χαρακτήρα καί έξαιτίας του, συμμετέχει στην κίνηση τού πνεύματος καί τής κοινωνικής πραγματικότητας. Ή σχέση πρós τήν τέχνη τού παρελθόντος καθώς καί τά όρια προσληψιμότητάς της έχουν τή θέση τους στην παρούσα στάθμη ανάπτυξης τής συνείδησης υπό τήν έννοια τής διαφύλαξης ή τής υπέρβασης τής παλαιότερης τέχνης· κάθε άλλη συνείδηση είναι άπλώς μόρφωση καί τίποτε παραπάνω, κάθε συνείδηση πού κάνει άπογραφή τού καλλιτεχνικού παρελθόντος είναι ψευδής. Μόνο σέ μία απελευθερωμένη, συμφιλιωμένη ανθρωπότητα θά παρουσιασθεί. Ίσως ή τέχνη τού παρελθόντος χωρίς όνειδος, χωρίς τη βδελυρή μνησικακία κατά τής σύγχρονης τέχνης, ως άποκατάσταση τών νεκρών. Τό αντίθετο μιας γνήσιας σχέσης πρós τόν ιστορικό χαρακτήρα τών έργων, ό όποιος συνιστά τό νοηματικό τους περιεχόμενο, είναι ή εσπευσμένη καί επιπόλαια υπαγωγή τους στην Ιστορία, ή ιστορική τους χωροθέτηση. Από τό Zermatt τό Matterhorn, ή παιδική εικόνα τού άπόλυτου βουνού, φαίνεται σάν τό μοναδικό βουνό σέ ολόκληρο τόν κόσμο· από τό Gomergrat σάν μία από τίς βουνοκορφές τής τεράστιας οροσειράς. Άλλά μόνον από τό Zermatt μπορεί κανείς νά πάει στό Gomergrat.^{79a} Άπό μία παρόμοια οπτική γωνία βλέπουμε κατά κανόνα τά έργα τέχνης.

Τήν άλληλεξάρτηση μεταξύ τής αξίας τών έργων καί τής Ιστορίας δέν πρέπει νά τή φανταζόμαστε σύμφωνα μέ τό επίμονο στερεότυπο τής χυδαίας επιστήμης τού πνεύματος: ότι ή ιστορία είναι ή δικαστική αρχή πού κρίνει τήν άξια τών έργων τέχνης. Έτσι έκλογικεύει κανείς μέ μία προσφυγή στη φιλοσοφία τής ιστορίας άπλώς τή δική του ανικανότητα, σάν νά μή μπορούσαν νά κριθούν εδώ καί τώρα βάσει επιχειρημάτων. Μία τέτοια ταπεινοφροσύνη δέν είναι καλύτερη από τίς άποφάνσεις τού ποντιφικικού τεχνοκρίτη. Ή επιφυλακτική καί προσποιητή ουδετερότητα είναι πρόθυμη νά σκύψει τό κεφάλι από φόβο μπροστά σέ κυρίαρχες άπόψεις. Ό κονφορμισμός της προεκτείνεται καί στό μέλλον. Έπαφίεται στην πορεία τού παγκόσμιου πνεύματος, έχει εμπιστοσύνη στις έπέρχόμενες γενεές, γιά τίς όποιες υποθέτει ότι τίποτε τό γνήσιο δέν θά έχει χαθεί,

τή στιγμή που τό παγκόσμιο πνεύμα υπό τη διαρκή μαγική επήρεια επιβελιώνει την παλαιό ανάληθεια και την κληροδοτεί. Οί περιστασιακές μεγάλες ανακαλύψεις ή ανασκαφές, όπως τού Greco, τού Büchner και τού Lautréamont, διατηρούν την αξία τους ακριβώς επειδή ή πορεία τής Ιστορίας ως τέτοια κατά κανέναν τρόπο δεν συμπαραστέκεται στο καλό. Ακόμη και σέ σχέση μέ σημαντικά έργα τέχνης ή πορεία τής ιστορίας πρέπει νά χτενισθεί άνάτριχα, όπως έλεγε ό Benjamin,⁸⁰ και κανένας δέν μπορεί νά πεί πόσα σημαντικά έργα έχουν καταστραφεί στην Ιστορία τής τέχνης ή έχουν ξεχασθεί τόσο ριζικά, που δέν μπορούν νά ξαναβρεθούν, ή έχουν αμαυρωθεί τόσο πολύ, που δέν μπορούν νά έμφανισθούν στο προσκλητήριο: ή εξουσία τής ιστορικής πραγματικότητας δέν άνέχεται ούτε καν πνευματικές άναθεωρήσεις. Παραταύτα τό σκεπτικό τής κρίσης τής Ιστορίας δέν είναι άπολύτως έσφαλμένο. Έδώ και άιώνες άφθονούν τά παραδείγματα μή κατανόησης εκ μέρους τών **συγχρόνων**· τό αίτημα γιά καινοτομίες και πρωτοτυπία, που διατυπώνεται ήδη από τά τέλη τής φεουδαρχικής παραδοσιοκρατίας, έρχεται κατ' ανάγκη σέ σύγκρουση μέ τίς έκάστοτε ισχύουσες αντίληψεις· ή πρόσληψη τών έργων από τούς συγχρόνους γίνεται δλο και πιο δύσκολη. Είναι πάντως αξιοσημείωτο πόσο λίγα έργα υψηλών άξιώσεων ανακαλύφθηκαν ακόμη και κατά την άκμή τού Ιστορισμού,⁸⁰ ό όποιος ανασκάλεψε ο,τι ήταν προσιτό. Άν και άπρόθυμα, θά έπρεπε εντούτοις νά ομολογήσει κανείς ότι τά πιο γνωστά έργα τών πιο γνωστών δασκάλων τής τέχνης, τά φετίχ τής έμπορευματικής κοινωνίας, πολύ συχνά, άν και όχι πάντοτε, είναι ποιοτικά ανώτερα από τά παραμελημένα. Στην κρίση τής Ιστορίας ή κυριαρχία ως κυρίαρχη αντίληψη διασταυρώνεται μέ την ξεδιπλωνόμενη αλήθεια τών έργων. Ως αντίθεση προς την υφιστάμενη κοινωνία, ή αλήθεια δέν εξαντλείται στους νόμους κίνησης τής κοινωνίας, αλλά έχει και έναν δικό της νόμο κίνησης, που άντιτίθεται σέ αυτούς* και στην πραγματική ιστορία δέν αύξάνεται μόνον ή καταπίεση, αλλά πολλαπλασιάζονται και οί δυνατότητες ελευθερίας, που είναι άλληλέγγυες μέ τό περιεχόμενο αλήθειας τής τέχνης. Τά πλεονεκτήματα ενός έργου, τό μορφολογικό του επίπεδο, ή έσωτερική του διάρθρωση, άρχίζουν νά γίνονται διακριτά όταν έχει παλαιώσει τό υλικό ή όταν έχει άμβλυνθεί τό αισθητήριο που ήταν προσηλωμένο στα πιο χτυπητά γνωρίσματα τής πρόσοψης. Ό

Beethoven μπορούσε Ισως νά άκουσθεῖ ὡς συνθέτης μόνον ὅταν οἱ τιτανικές του χειρονομίες, οἱ πρῶτες εντυπώσεις πού προκαλοῦσε, ξεπεράστηκαν ἀπὸ τὰ πῶ χτυπητὰ ἐφέ νεώτερων συνθετῶν, λόγου χάρι τοῦ Berlioz. Ἡ υπεροχή τῶν μεγάλων ἱμπρεσιονιστῶν ἔναντι τοῦ Gauguin ἀρχισε νά διαγράφεται ὅταν οἱ καινοτομίες του ὠχριοῦσαν πιά μπροστά σέ ἐκεῖνες τῶν μεταγενέστερων. Γιά νά ξεδιπλωθεῖ ὁμως ιστορικά ἡ ποιότητα δέν ἀρκεῖ ἡ Ἰδια, αὐτή καθ' ἑαυτή, ἀλλά απαιτεῖται καί αὐτό πού τή διαδέχεται, τό νεώτερο πού κάνει τό παλαιότερο ἀνάγλυφο· Ισως μάλιστα ὑπάρχει καί μιά σχέση ἀνάμεσα στήν ποιότητα καί σέ μιά διαδικασία μαρασμοῦ. Μερικά ἔργα τέχνης ἔχουν μέσα τους τή δύναμη νά διασπούν τό κοινωνικό φράγμα στό ὅποιο προσκρούουν. Ἐνῶ τὰ ἔργα τοῦ Kafka προσβάλλουν τήν εὐαισθησία τῶν ἀναγνωστῶν, οἱ ὁποῖοι δέν μποροῦν νά συμφωνήσουν μέ αὐτά πού ἐκεῖνα ἀφηγοῦνται ἐπειδή εἶναι ὁλοφάνερα ἀπίθανα σέ ἐμπειρικό ἐπίπεδο, ἀκριβῶς λόγω αὐτῆς τῆς προσβολῆς ἐγίναν κατανοητά ἀπὸ ὅλους. Ἡ ἀντίληψη περὶ ἀκατανοησίας τῆς μοντέρνας τέχνης, πού μέ μια φωνή διαλάλησαν οἱ δυτικοί καί οἱ σταλινικοί, ἐξακολουθεῖ νά ἀληθεύει ὡς ἐμπειρική διαπίστωση. Εἶναι ὁμως ἐσφαλμένη καθόσον θεωρεῖ τήν πρόσληψη τῆς τέχνης ὡς σταθερό μέγεθος καί δέν λαμβάνει ὑπόψη τίς εἰσβολές στή συνείδηση πού μποροῦν νά ἐπιτύχουν τέτοια ἀσύμβατα ἔργα. Ὁ πρόσφορος τρόπος πρόσληψης τῶν ἔργων τέχνης στὸν διοικούμενο κόσμο εἶναι ἡ ἐπικοινωνία μέ τή μετάδοση τοῦ μὴ μεταδόσιμου, ἡ βίαιη διάνοιξη τῆς ἐκπραγματισμένης συνείδησης. Τὰ ἔργα στά ὅποια ὑπὸ τὴν πίεση τοῦ περιεχομένου ἀλήθειας ἢ αἰσθητικῆς μορφῆς ξεπερνᾶ τὸν ἑαυτό της καταλαμβάνουν τὴ θέση πού ἄλλοτε προοριζόταν γιὰ τὴν ἔννοια τοῦ υπέροχου. Μέσα τους τό πνεῦμα καί τό υλικό πολώνονται, σέ μιά προσπάθεια νά γίνουν ἕνα. Τό πνεῦμα τους βλέπει ὅτι δέν μπορεῖ νά παρασταθεῖ ζωντανά, τό υλικό, αὐτό πού τὰ συνδέει μέ τὸν κόσμο ἔξω ἀπὸ τὰ ὀριά τους, εἶναι ἀσυμβίβαστο μέ τὴν ἐνότητα τοῦ ἔργου. Ἡ ἔννοια ἔργο τέχνης δέν ταιριάζει πιά στά ἔργα τοῦ Kafka, ὅπως δέν ταίριαζε ποτέ καί ἡ ἔννοια τῆς θρησκευτικότητας. Τό υλικό -σύμφωνα μέ τὴ διατύπωση τοῦ Benjamin προπάντιον ἢ γλώσσα- γίνεται ψιλό, γυμνό, ἄμεσα ορατό καί κάνει τό πνεῦμα διπλά ἀφηρημένο. Ἡ διδασκαλία τοῦ Kant γιὰ τὴν αἴσθηση τοῦ υπέροχου περιγράφει ἀκόμη πῶς καλὰ μιά τέχνη πού πάλλεται καί δονεῖται μέσα της καθὼς ἀναστέλ-

λεται στο όνομα του μή φαινομενικού της χαρακτήρα. Στην εισβολή του υπέροχου στην τέχνη συνέβαλε άλλοτε, στην εποχή του διαφωτισμού, ή έννοια τής φύσης. Μέ την κριτική τού απολυταρχικού κόσμου των μορφών, ό όποιος απέκλειε τή φύση ως κάτι άκάθεκτο, άξεστο καί προσιδιάζον σέ πληβείους, πρός τά τέλη τού δέκατου όγδοου αιώνα εισχώρησε στην καλλιτεχνική πρακτική, σέ ολόκληρο τό εύρωπαϊκό κίνημα, τό υπέροχο, εκείνο πού ό Kant είχε κρατήσει μόνο για τή φύση καί τώρα άρχισε νά έρχεται σέ ολοένα έντεινόμενη σύγκρουση μέ τό γούστο τής εποχής. Ή άποδέσμευση τών φυσικών στοιχείων ήταν ταυτόσημη μέ τή χειραφέτηση τού υποκειμένου καί κατά συνέπεια μέ τήν αύτοσυνείδηση τού πνεύματος, ή οποία, ως φύση, έκπνευμάτισε τήν τέχνη. Τό πνεύμα της στοχάζεται τήν ίδια του τή φυσικότητα. "Όσο πύό πολύ ή τέχνη άφομοιώνει κάτι μή ταυτόσημο, τή φύση, τό διαμετρικά αντίθετο τού πνεύματος, τόσο περισσότερο πρέπει νά έκπνευματίζεται. Αλλά καί ή έκπνευμάτιση έφερε μέ τή σειρά της στην τέχνη τό μή ευάρεστο στίς αισθήσεις, τό άποκρουστικό, πού μέχρι τότε ήταν ταμπύ γι' αυτή· τό μή άρεστό στίς αισθήσεις έχει μιά συγγένεια μέ τό πνεύμα. Ή χειραφέτηση τού υποκειμένου στην τέχνη συμβαδίζει μέ τήν αυτονομία τής ίδιας τής τέχνης· όταν δέν χρειάζεται πιά νά λαμβάνει υπόψη τούς προσλαμβάνοντες, άδιαφορεί όλο καί πύό πολύ για τήν αισθητήρια έντύπωση πού προκαλεί ή πρόσοψή της, ή όποια μετατρέπεται σέ συνάρτηση τού πνευματικού περιεχομένου. Τό πνευματικό περιεχόμενο τονώνεται άπό αυτά πού δέν είναι ήδη κοινωνικά εγκεκριμένα, προδιαμορφωμένα. Ή τέχνη δέν έκπνευματίσθηκε μέσω τών ιδεών πού ένσάρκωνε, αλλά μέσω τών στοιχείων τής φύσης πού άφομοιώνε. Είναι εκείνο πού δέν έχει προθέσεις καί μπορεί νά δεχθεί μέσα του τό πνεύμα· ή διαλεκτική τού στοιχειώδους καί τού πνεύματος είναι τό πνευματικό περιεχόμενο. Ή αισθητική πνευματικότητα συμβιβάζεται άνέκαθεν καλύτερα μέ τό faune, τό άγριο, παρά μέ τό πολιτιστικά κατειλημένο. Ως έκπνευματισμένο, τό έργο τέχνης καθ' εαυτό γίνεται μετουσίωση τής φύσης, κάτι πού τού άποδιδόταν ως επίδραση πάνω σέ άλλο πνεύμα, ως κάθαρση. Τό υπέροχο, πού ό Kant τό κρατούσε μόνο για τή φύση, έγινε μετά τόν Kant ιστορικό συστατικό τής Ιδιας τής τέχνης. Τό υπέροχο διαχωρίζει τήν τέχνη άπό αυτό πού άργότερα άποκλήθηκε καλλιτεχνική βιοτεχνία.^{80^} Ή τέχνη σύμφωνα μέ τήν ανομολόγητη άντίληψη

του Kant είχε μία υπηρετική λειτουργία. Η τέχνη όμως γίνεται ανθρώπινη τη στιγμή που καταγγέλλει τη σχέση υπηρεσίας. Η ανθρωπιά της δέν συμβιβάζεται με καμμία ιδεολογία του υπηρετεῖν τόν άνθρωπο. Πιστή στους ανθρώπους μένει μόνο μέσω της απάνθρωπης στάσης απέναντι τους.

Μέ τη μεταμόσχευσή του στην τέχνη ο καντιανός ορισμός του υπέροχου ξεπερνά τα αρχικά του όρια. Σύμφωνα με αυτόν τό πνεύμα συνειδητοποιεί τόν νοητό του χαρακτήρα, καθώς νοιώθει εμπειρικά ανίσχυρο απέναντι στη φύση, ως κάτι απομακρυσμένο από αυτή. Καθώς όμως τό υπέροχο πρέπει νά μπορεί κανείς νά τό αισθάνεται θεωρώντας τη φύση, σύμφωνα μέ τήν υποκειμενική θεωρία της ιδιοσυστασίας ή ίδια ή φύση γίνεται υπέροχη καί ο αυτοστοχασμός ένόψει τού υπέροχου της φύσης προκαταλαμβάνει κάτι από τη συμφιλίωση μέ τη φύση. Η φύση, μή καταπιεζόμενη πλέον από τό πνεύμα, απελευθερώνεται από τό βδελυρό πλέγμα της φυσικότητας καί της υποκειμενικής κυριαρχικότητας. Μιά τέτοια χειραφέτηση θά ήταν ή επιστροφή της φύσης καί αυτή, ως αντίποδας της απλής ύπαρξης, συνιστά τό υπέροχο. Μέ τά κυριαρχικά χαρακτηριστικά τού υπέροχου, τά σημάδια της εξουσίας καί της μεγαλοσύνης του, τό υπέροχο αντίκειται στην κυριαρχία. Αυτό βρίσκειται πολύ κοντά στη ρήση τού Schiller οτι ο άνθρωπος είναι εντελώς ανθρώπινος μόνον όταν παίζει· μέ τήν ολοκλήρωση της κυριαρχικότητάς του ξεφεύγει από τόν μαγικό κλοιό της σκοπιμότητας. Όσο πιο σθεναρά αντιστέκεται σέ αυτό ή εμπειρική πραγματικότητα, τόσο πιο πολύ ή τέχνη συγκεντρώνεται στό στοιχείο τού υπέροχου· υπό μία τρυφερή έννοια, μετά τήν άνατροπή της τυπικής ομορφιάς τό υπέροχο ήταν ή μοναδική αισθητική ιδέα που απέμεινε σέ όλη τη νεωτερικότητα. Ακόμη καί ή άλαζονεία της θρησκείας της τέχνης, της αυτοεξύψωσης της τέχνης σέ κάτι άπόλυτο, έχει έναν πυρήνα αλήθειας στην άλλεργία που της προκαλεί ο,τι δέν είναι υπέροχο στην τέχνη, εκείνο τό παιγνίδι που άρκεϊται στην κυριαρχικότητα τού πνεύματος. Αυτό που στόν Kierkegaard, υποκειμενιστικά, άποκαλείται αισθητική σοβαρότητα, ή κληρονομιά τού υπέροχου, είναι ή μετατροπή των έργων σέ αλήθεια δυνάμει τού πνευματικού τους περιεχομένου. Η επιτολή τού υπέροχου είναι ταυτόσημη μέ τήν υποχρέωση της τέχνης νά μήν υπερκαλύπτει τις βασικές άντιφάσεις σάν νά ήταν άμελητέες, αλλά νά τις οδηγεί μέ-

χρη την τελική τους συνέπεια· ή συμφιλίωση δέν είναι γι' αυτές ή έκβαση τής σύγκρουσης, αλλά έγκειται μόνο στο γεγονός ότι ή σύγκρουση βρίσκει μιá γλώσσα γιά νά έκφρασθει. Έτσι όμως τό υπέροχο γίνεται λανθάνον. Η τέχνη πού αποβλέπει σέ ένα περιεχόμενο αλήθειας στο όποιο εμπίπτει τό άλυτο των αντιφάσεων δέν μπορεί νά έκφράσει εκείνη τή θετικότητα τής άρνησης πού εμψύχωνε τήν παραδοσιακή έννοια του υπέροχου ως ενός αιωνίως καί άπείρως παρόντος. Σέ αυτό άντιστοιχεί ή παρακμή των κατηγοριών του παιγνιδιού. 'Ακόμη καί κατά τόν δέκατο ένατο αιώνα μιá πολύ γνωστή κλασσικιστική θεωρία όριζε τή μουσική, σέ άντίθεση προς τόν Wagner, ως ένα παιγνίδι κινούμενων ήχητικών μορφών μέ ευχαρίστηση τονιζόταν ή ομοιότητα των μουσικών διαδικασιών μέ τίς οπτικές εναλλαγές του καλειδοσκοπίου, μιας εφεύρεσης μέ βαθύτερο νόημα τής εποχής Biedermeier. Δέν χρειάζεται νά άρνηθει κανείς, από πολιτιστική εύλάβεια, αυτή τήν ομοιότητα· τά πεδία κατάρρευσης στη συμφωνική μουσική, όπως στον Mahler, έχουν τό άκριβές τους ανάλογο στους συνδυασμούς του καλειδοσκοπίου, όπου μιá σειρά εικόνων μέ μικρές παραλλαγές καταρρέει καί γίνεται ορατός ένας ποιοτικά διαφορετικός άστερισμός εικόνων. Αλλά τό έννοιολογικά άκαθόριστο στοιχείο τής μουσικής, οί εναλλαγές της, ή άρθρωση της, καθορίζεται άκριβέστατα από τά ίδια της τά μέσα, καί ή ολότητα των χαρακτηριστικών πού δίνει στον έαυτό της άποτελεί τό νοηματικό της περιεχόμενο, τό όποίο ή έννοια του παιγνιδιού των κινούμενων μορφών άγνοεί. Αυτό πού εμφανίζεται μέ τήν πόζα του υπέροχου ηχεί υπόκωφα, σάν κενό περιεχομένου, ενώ αυτό πού εξακολουθεί νά παίξει άκούραστα έπαναστρέφεται στο παιδαριώδες επίπεδο από τό όποιο προέρχεται. Όσο πío δυναμική γίνεται ή τέχνη, σύμφωνα μέ τόν ένύπαρκτο ορισμό της ως δράσης, τονώνεται άσφαλώς, μέ λανθάνοντα τρόπο, καί ό παιγνιώδης χαρακτήρας της* τό πío σημαντικό όρχηστρικό έργο του Debussy, μισόν αιώνα πρίν από τόν Beckett, λεγόταν *Jeux*^{su}. Η κριτική του βάθους καί τής σοβαρότητας, πού άλλοτε στρεφόταν κατά τής έπαρσης τής επαρχιώτικης εσωτερικότητας, έγινε στο μεταξύ ιδεολογία όσο καί ή τελευταία, μιá δικαιολογία υπέρ τής χωρίς συνείδηση συμμετοχής στην τρέχουσα κίνηση, τής δραστηριότητας γιά χάρη του εαυτού της. Τελικά βέβαια τό υπέροχο μετατρέπεται στο άντίθετό του. Σέ σχέση μέ συγκεκριμένα έργα τέχνης δεν θά

μπορούσαμε πιά νά μιλούμε γιά τό υπέροχο, χωρίς νά περιέλθουμε στις αερολογίες της θρησκείας της τέχνης, καί αυτό οφείλεται στη δυναμική τής ίδιας τής κατηγορίας. Τη ρήση ότι από τό υπέροχο μέχρι τό γελοίο είναι μόνον ένα βήμα τήν πρόφθασε ήδη ή Ιστορία, τήν πραγματοποίησε σέ όλη της τή φρίκη, όπως άλλωστε καί ό Ναπολέων τή διατύπωσε όταν ή τύχη τού είχε γυρίσει ήδη τήν πλάτη. 'Αρχικά ή πρόταση εννοούσε τό μεγαλοπρεπές ύφος, τή στομφώδη απαγγελία, πού μέ τή δυσαναλογία άνάμεσα στίς προβαλλόμενες αξιώσεις καί τίς δυνατότητες εκπλήρωσής τους καί μέ τήν παρείσφρηση ενός πεζολογικού στοιχείου προκαλούσε μιά κωμική εντύπωση. 'Αλλά αυτό πού παρατηρεΐται σέ περιπτώσεις ολισθημάτων συμβαίνει μέσα στήν Ιδια τήν έννοια τού υπέροχου. Υπέροχη έπρεπε νά θεωρείται ή μεγαλοσύνη τού ανθρώπου ως πνευματικού όντος καί δαμαστή τής φύσης. Όταν όμως ή εμπειρία τού υπέροχου αποκαλύπτεται ως αυτοσυνείδηση τού ανθρώπου ως φυσικού όντος, τότε ή σύνθεση τής κατηγορίας τού υπέροχου αλλάζει. Ακόμη καί στήν καντιανή της εκδοχή ήταν έλαφρά χρωματισμένη από τή μηδαμινότητα τού ανθρώπου· αυτή ή μηδαμινότητα, ή ασθενική καί φθαρτή υπόσταση τού εμπειρικού άτομου δέν είναι μιά άρνηση πού τό αίρει-διαφυλάσσει σέ μιά άνώτερη μορφή, θετικά, στό πνεύμα. Μέ τόν θρίαμβο τού νοητού⁸⁰⁶ στό άτομο, πού πνευματικά άντέχει στόν θάνατο, ό άνθρωπος φουσκώνει από υπερηφάνεια σάν νά ήταν, ως φορέας τού πνεύματος, παρά τόν θάνατο άπόλυτος. Έτσι παραδίδεται στή γελοιότητα, γίνεται κωμικός. Η πρωτοποριακή τέχνη γράφει τήν κωμωδία γιά τό ίδιο τό τραγικό· τό υπέροχο καί τό παιγνίδι συγκλίνουν. Τό υπέροχο σημαδεύει τήν άμεση κατάληψη τού έργου τέχνης από τή θεολογία, ή οποία, γιά τελευταία φορά, υποστηρίζει ότι ό θάνατος δικαιώνει τό νόημα τής ζωής. Εναντίον μιας τέτοιας ετυμηγορίας ή τέχνη δέν μπορεί άπό μόνη της νά κάνει τίποτε. Στήν καντιανή κατασκευή τού υπέροχου υπάρχει κάτι πού άντιστέκεται στό άντεπιχείρημα ότι τό υπέροχο τό είχε κρατήσει γιά τήν αίσθηση (τά αισθήματα) πού προκαλεί ή φύση άπλώς επειδή δέν είχε γνωρίσει άκόμη τή μεγάλη υποκειμενική τέχνη. Μέ άσυνείδητο τρόπο ή διδασκαλία του λέει ότι τό υπέροχο δέν συμβιβάζεται μέ τόν φαινομενικό χαρακτήρα τής τέχνης· παρόμοια ήταν ίσως ή αντίδραση τού Haydn στόν Beethoven, τόν οποίο είχε άποκαλέσει μεγιστάνα. Όταν ή άστική τέχνη έτεινε τό

χέρι της γιά νά πιάσει τό υπέροχο καί βρήκε έτσι τόν εαυτό της, ή κίνηση του υπέροχου πρὸς τήν ἀρνήσή του ἦταν ἤδη εγχαραγμένη μέσα στην τέχνη. Ἡ θεολογία ἀπὸ τη μεριά της ἀντιστέκεται στην αἰσθητική ενσωμάτωσή της. Τό υπέροχο ὡς φαινομενικότητα ἔχει ἓνα στοιχεῖο παραλογισμοῦ καί μέ αὐτό συμβάλλει στήν ουδετεροποίηση τῆς ἀλήθειας· γι' αὐτόν τόν παραλογισμό κατηγοροῦσε τήν τέχνη ἡ *Σονάτα τὸν Κρόντσερ* τοῦ Τολστόι. "Ἐνα ἄλλο ἀντεπιχείρημα κατὰ τῆς αἰσθητικῆς τῆς υποκειμενικῆς αἰσθήσης εἶναι, σύμφωνα μέ τόν Kant, ὅτι τὰ αἰσθήματα στά ὅποια στηρίζεται εἶναι φαινομενικά. Καί ὁμως αὐτά τὰ αἰσθήματα (ἡ ἐκάστοτε αἴσθηση) δέν εἶναι φαινομενικά. Εἶναι πραγματικά. Ἡ φαινομενικότητα ἀφορὰ τὰ αἰσθητικά μορφώματα. Ἡ ἀσκητική στάση τοῦ Kant ἀπέναντι στοῦ αἰσθητικῆς υπέροχου προκαταλαμβάνει ἀντικειμενικά τήν κριτική τοῦ ἡρωικοῦ κλασσικισμοῦ καί τοῦ παραγώγου της, τῆς ἐμφαντικῆς τέχνης. Ὅριζοντας ὁμως τό υπέροχο ὡς τό ἐπιβλητικά μεγάλο, τοποθετώντας το μέσα στήν ἀντίθεση δύναμης-ἀδυναμίας, ὁμολόγησε ἀπερίφραστα τήν ἀναμφίβολη σύμπραξή του μέ τήν κυριαρχία. Ἡ τέχνη πρέπει νά ντρέπεται γι' αὐτή καί νά ἀντιστρέψει τήν ἐπίμονη ἐπίδραση πού ἐπιδίωκε ἡ ἰδέα τοῦ υπέροχου. "Ἢδη ὁ Kant εἶχε προσέξει ὅτι υπέροχο δέν ἦταν τό ποσοτικά μεγάλο ὡς τέτοιο: πολὺ σωστά στήριξε τόν ὀρισμὸ τῆς ἐννοίας τοῦ υπέροχου στήν ἀντίσταση τοῦ πνεύματος καί τῆς υπεροχῆς τῆς φύσης. Ἡ αἴσθηση τοῦ υπέροχου δέν προέρχεται ἄμεσα ἀπὸ τό ἴδιο τό φαινόμενο* τὰ ψηλά βουνά μιλοῦν ὡς εἰκόνες ἐνός χώρου ἀπελευθερωμένου ἀπὸ δεσμεύσεις καί περιορισμούς καί τῆς πιθανῆς συμμετοχῆς τοῦ παρατηρητῆ σέ αὐτόν, ὅχι συνθλίβοντάς τον. Κληρονομιά τοῦ υπέροχου εἶναι ἡ μὴ μετριάσμενη ἀρνητικότητα, γυμνή καί χωρὶς φαινομενικότητα, ὅπως τό υποσχόταν ἄλλοτε ἡ φαινομενικότητα τοῦ υπέροχου. Αὐτό ὁμως εἶναι ταυτόχρονα ἡ κληρονομιά τοῦ κωμικοῦ, πού ἄλλοτε τρεφόταν ἀπὸ τήν αἴσθηση τοῦ μικροῦ, ἐπαιρόμενου καί ἀσήμαντου καί συνήθως συνηγοροῦσε υπέρ τῆς κατεστημένης κυριαρχίας. Κωμικό εἶναι τό μηδαμινὸ πού μέ τήν ἀπλή του ὑπαρξὴ ἐγείρει τήν ἀξίωση νά θεωρηθεῖ σημαντικό καί παίρνει τό μέρος τοῦ ἀντιπάλου, ἐνῶ ἔχει ἀποκαλυφθεῖ ὅτι αὐτός ὁ ἀντίπαλος εἶναι ἀσήμαντος, μηδαμινός, ὅπως καί ἡ ἐξουσία καί τό μεγάλο της. Τό τραγικὸ καί τό κωμικὸ ἐξαφανίζονται στή μοντέρνα τέχνη καί διατηροῦνται μέσα της ὡς ἐξαφανισμένα.

Αυτό πού έχουν ύποστει οί κατηγορίες τού τραγικού καί τού κωμικού μαρτυρεί την παρακμή τών αισθητικών ειδών ώς ειδών. Ή τέχνη έχει συμπεριληφθεῖ στη συνολική διαδικασία τού εξαπλωνόμενου νομιναλισμού μετά τή διάλυση τής μεσαιωνικής τάξης τού κόσμου (ordo). Δεν έχει πιά τήν τύχη νά διαθέτει γενικές κατηγορίες σέ τύπους, ενώ καί οί παλαιότεροι τύποι περιέρχονται τώρα σέ αὐτή τή δίνη. Ή ἐμπειρία τού Benedetto Croce ὅσον ἀφορά τήν κριτική τής τέχνης, ὅτι κάθε ἔργο πρέπει νά κρίνεται σύμφωνα μέ τή δική του ἀξία (on its own merits), ὅπως λέγεται στά αγγλικά, μετέφερε αὐτή τήν Ἱστορική τάση στή θεωρητική αισθητική. Κανένα σημαντικό ἔργο τέχνης δέν ἀνταποκρίθηκε ἀσφαλώς ποτέ πλήρως στό εἶδος στό ὅποιο ἀνήκε. Ὁ Bach, ἀπό τόν ὅποιο ἔχουν συναχθεῖ ἀφαιρετικά οί σχολικοί κανόνες γιά τή φούγκα, δέν ἔγραψε κανένα ἐνδιάμεσο μέρος σύμφωνα με τό μοντέλο τής ἀλληλουχίας στή διπλή ἀντίστιξη, καί ἡ ἀνάγκη ἀπόκλισης ἀπό τό μηχανικό σχῆμα ἐνσωματώθηκε τελικά στούς κανόνες τού ᾠδείου. Ὁ αισθητικός νομιναλισμός ἦταν ἡ συνέπεια τής διδασκαλίας τού Hegel γιά τήν προτεραιότητα τών διαλεκτικῶν βαθμίδων ἐναντι τής ἀφηρημένης ολότητας, ἓνα βῆμα πού ὁ Ἰδιος παρέλειψε. Ἀλλά αὐτό τό καθυστερημένο συμπέρασμα τού Croce βάζει νερό στή διαλεκτική ἀκυρώνοντας ἀπλῶς, μαζί μέ τά εἶδη, τό στοιχείο τής γενικότητας ἀντί νά τό ἀναίρέσει-διαφυλάξει (aufheben) στά σοβαρά. Αὐτό ἐντάσσεται στή γενική τάση τού Croce νά προσαρμόζει τόν ἐκ νέου ἀνακαλυπτόμενο Hegel στό πνεῦμα ἐκείνης τής εποχῆς μέσω μιας λιγότερο ἢ περισσότερο θετικιστικῆς θεωρίας τής ἐξέλιξης. Ὅπως οί τέχνες δέν χάνονται ἐντελῶς μέσα στήν τέχνη, ἔτσι καί τά εἶδη καί οί μορφές δέν χάνονται μέσα στήν ἐκάστοτε τέχνη στήν ὁποία ἀνήκουν. Ἀναμφίβολα ἡ ἀττική κωμωδία ἦταν ἐπίσης καταστάλαγμα ἐνός γενικοῦ πλαισίου ἡ φαινομένου ὅπως ἡ συμφιλίωση τού μύθου. Ή μεγάλη αὐτόνομη τέχνη γεννήθηκε σέ σύμπνοια μέ τή χειραφέτηση τού πνεύματος καί διόλου χωρίς τό στοιχείο τού γενικοῦ, ὅπως καί τό ἴδιο τό πνεῦμα. Ή ἀρχή τής ἀτομοποίησης ὁμως, πού περικλείει τό αἶτημα γιά τό αισθητικά μερικό-εἰδικό, δέν εἶναι μόνον ὡς ἀρχή κάτι γενικό, ἀλλά ἐνυπάρχει στό ἀπελευθερωνόμενο υποκείμενο. Τό γενικό στοιχείο του, τό πνεῦμα, δέν ὑπάρχει, σύμφωνα μέ

τό νόημά του, έξω και πέρα από τὰ ἐπιμέρους άτομα, τὰ ειδικά, πού τό φέρουν. Ὁ *χωρισμός* τον υποκειμένου ἀπό τό άτομο ἀνήκει σέ μιά πολύ μεταγενέστερη βαθμίδα φιλοσοφικοῦ στοχασμοῦ καί ἐπινοήθηκε γιά τήν ὑπερύψωση τοῦ υποκειμένου σέ κάτι ἀπόλυτο. Τό ουσιαστικό στοιχείο τῶν ειδῶν καί των μορφῶν βρίσκεται στίς ἱστορικές ἀνάγκες τῶν υλικῶν τους. Λόγου χάρις ἡ φούγκα συνδέεται στενά μέ τονικές σχέσεις καί τρόπον τινά ἀπαιτεῖται στή μιμητική πρακτική, ὡς τελικός της στόχος (Telos), ἀπό τήν τονικότητα, πού μετά τήν κατάργηση τῶν ἐκκλησιαστικῶν τρόπων επικράτησε ἀπόλυτα. Εἰδικές διαδικασίες ὅπως ἡ πραγματική ἡ τονική ἀπάντηση σέ ἓνα θέμα τῆς φούγκας ἀπέκτησαν μουσικό νόημα κατά βάθος μόνον ὅταν ἡ παραδοσιακή πολυφωνία βρέθηκε ἀντιμέτωπη μέ ἓνα νέο πρόβλημα, καθῶς ἔπρεπε νά ἀρει τήν ὁμοφωνική βαρύτητα τῆς τονικότητας, νά ἐνσωματώσει τήν τονικότητα στόν πολυφωνικό χώρο, ἀλλά καί νά δεχθεῖ μιά σκέψη κατά βαθμίδες σέ σχέση μέ τήν ἀντίστιξη καί τήν ἀρμονία. Ὅλες οἱ ἰδιαιτερότητες τῆς μορφῆς τῆς φούγκας θά μπορούσαν νά παραχθοῦν ἀπό αὐτή τήν ἀναγκαιότητα, πού δέν εἶναι ὁπωσδήποτε συνειδητή στούς συνθέτες. Φούγκα εἶναι ἡ μορφή ὁργάνωσης τῆς πλήρως ἐξορθολογισμένης πολυφωνίας πού ἐγίνε τονική· κατ' αὐτά εἶναι ευρύτερη ἀπό τίς ἐπιμέρους πραγματοποιήσεις της, ἀλλά δέν ὑπάρχει χωρίς αὐτές. Γιαυτό καί ἡ ἀπελευθέρωση ἀπό τό σχῆμα εἶναι γενικά προκαθορισμένη σέ αὐτό. Ὅταν ἡ τονικότητα παύει πιά νά εἶναι δεσμευτική, οἱ βασικές κατηγορίες τῆς φούγκας, ὅπως ἡ διαφορά μεταξύ *dux* καί *comes*,^{80ε} ἡ κανονισμένη δομή τῆς ἀπάντησης, πόσο μάλλον τό ἐν εἶδει ἐπανεκθέσης στοιχείο τῆς φούγκας πού χρησιμεύει στήν ἐπ' αὐτό τῆς κύριας τονικότητας, δέν ἔχουν πιά καμμιά λειτουργία καί εἶναι τεχνικά ἐσφαλμένες. Οἱ μεμονωμένοι συνθέτες, μέ τήν ἀνάγκη τους γιά διαφοροποιημένη καί πῶς δυναμική ἐκφραση, δέν χρειάζονται πλέον τή φούγκα, ἡ ὁποία πάντως ἦταν πολύ πῶς διαφοροποιημένη ἀπό ὅσο νομίζει ἡ μεταγενέστερη συνείδηση ἐλευθερίας· ταυτόχρονα ὁμως ἡ φούγκα σήμερα ὡς μορφή εἶναι πλέον ἀντικειμενικά ἀδύνατη. Ὅποιος παραταῦτα χρησιμοποιοῦ τήν ἀρχαῖζουσα μορφή της πρέπει νά ἀναδείξει περισσότερο τή γυμνή ἰδέα τῆς κατασκευῆς της παρά τή συγκεκριμένη διαμόρφωσή της. Τό ἴδιο ἰσχύει καί γιά ἄλλες μορφές. Ἡ κατασκευή μίας δεδομένης μορφῆς εἶναι ὁμως ἓνα «σάν νά», κάτι πλασματικό, καί συμβάλλει στήν κα-

ταστροφή της. Η Ιδια ή ιστορική τάση έχει τό στοιχείο τού γενικού. Μόνο στην Ιστορική πορεία οί φούγκες γίνονται δεσμά. Οί μορφές είναι κατά καιρούς πηγές έμπνευσης. Η πλήρης μοτιβική εργασία, κατά συνέπεια καί ή συγκεκριμένη επεξεργασία τής μουσικής, προϋπέθετε τή μορφή τής φούγκας ως γενικό πλαίσιο. Οί γάμοι τον Φίγκαρο δέν θά είχαν γίνει αυτό πού είναι αν ή μουσική τους δέν είχε αναζητήσει ψηλαφητά τίς απαιτήσεις τής όπερας, δηλαδή αν δέν είχε διερωτηθεί τί είναι ή όπερα. Καί τό γεγονός ότι ό Schönbach, συνειδητά ή ασυνειδητά, συνέχισε τή σκέψη τού Beethoven γύρω από τόν σωστό τρόπο σύνθεσης ενός κουαρτέτου οδήγησε στην επέκταση τής αντίστιξης πού μέ τή σειρά της άνέτρεψε ολόκληρο τό μουσικό υλικό. Η φήμη τού καλλιτέχνη ως δημιουργού αδικεί τόν Ιδιο, καθώς υποβιβάζει τή συμβολή του σέ αυθαίρετη εφεύρεση, κάτι πού δέν είναι. - Ό Croce σάρωσε τά τελευταία υπολείμματα τής σχολαστικής φιλοσοφίας καί τού πεπαλαιωμένου ορθολογισμού, καί τά έργα τέχνης τόν άκολούθησαν, κάτι πού αυτός ό κλασικιστής δέν θά τό ένέκρινε, όπως άλλωστε καί ό δάσκαλός του Hegel. "Όμως ή ανάγκη στροφής πρós τόν νομιναλισμό δέν προέρχεται από τόν στοχασμό, αλλά υπακούει στην τάση τών έργων, κατά συνέπεια σέ ένα γενικό χαρακτηριστικό τής τέχνης. Άπό άμνημονεύτων χρόνων ή τέχνη επιδίωκε τή διάσωση τού ειδικού-μερικού· ή προϊούσα άτομοποίηση ήταν εγγενές γνώρισμά της. Έπιτυχημένα έργα ήταν ανέκαθεν εκείνα στά όποια ή ιδιαιτερότητα έφθανε στό έπακρο. Οί γενικές έννοιες τών αισθητικών ειδών, πού καθιερώνονταν ως κανόνες, έφεραν άσφαλώς πάντοτε τήν κηλίδα τού διδακτικού στοχασμού, ό οποίος ήλπιζε ότι συνάγοντας γενικά χαρακτηριστικά μέσα από σημαντικά έργα θά διέθετε κριτήρια γιά τόν προσδιορισμό τής διαμεσολαβούμενης από τήν άτομοποίηση ποιότητας καί γιά τήν εκτίμηση τών έργων. Άλλά αυτές οί ένότητες γνωρισμάτων ποιότητας δέν είναι κατ' ανάγκη τό ουσιώδες τών έργων. Τό είδος περιλαμβάνει τήν αυθεντικότητα τών μεμονωμένων έργων. Καί όμως ή τάση πρós τόν νομιναλισμό δέν ταυτίζεται απλώς μέ τήν πορεία τής τέχνης πρós τήν άντιενοιολογική της έννοια. Η διαλεκτική τού γενικού καί τού μερικού δέν εξαλείφει τή διαφορά πού υπάρχει ανάμεσά τους, όπως τό κάνει ή θολή έννοια τού συμβόλου. Η αρχή τής άτομοποίησης στην τέχνη, ό εγγενής νομιναλισμός της, είναι μιά οδηγία, όχι μιά διαπιστώσιμη

κατάσταση πραγμάτων, καί δέν προωθεί απλώς την άτομοποίηση καί κατά συνέπεια τη ριζική επεξεργασία καί διαμόρφωση των έπι-
μέρους έργων. Άραδιάζοντας γενικά κριτήρια προσανατολισμού
των έργων εξαλείφει ταυτόχρονα τή διαχωριστική γραμμή άνάμε-
σα στην τέχνη καί τόν άδιαμόρφωτο, ώμό εμπειρικό κόσμο. Έτσι
άπειλει καί, στόν Ιδιο βαθμό, προωθεί τή διαμόρφωση των έργων.
Τέτοιο χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ή άνοδος τού μυθιστορή-
ματος στην άστική εποχή, τής κατ' εξοχήν νομιναλιστικής καί κατά
συνέπεια παράδοξης μορφής- άπό αυτό τό φαινόμενο χρονολο-
γείται κάθε άπώλεια αυθεντικότητας στην νεώτερη τέχνη. Ή σχέση
μεταξύ τού γενικού καί τού μερικού δέν είναι τόσο απλή όπως
άφήνει νά εννοηθεί ή νομιναλιστική τάση- δέν είναι επίσης τόσο τε-
τριμμένη όπως πιστεύει ή παραδοσιακή αισθητική, δηλαδή ότι τό
γενικό πρέπει νά άτομοποιείται, νά μερικεύεται. Ή καθαρή διάζευ-
ξη μεταξύ τού νομιναλισμού καί τής πρωτοκαθεδρίας τού γενικού
δέν ισχύει. Εξίσου άληθή είναι αυτά πού τόνισε ό άδिका ξεχασμέ-
νος August Halm σέ σχέση μέ τή μουσική: ή ύπαρξη καί ή τελεολο-
γία άντικειμενικών ειδών καί τύπων καθώς καί τό γεγονός ότι δέν
μπορεί νά στηριχθεί κανείς σέ αυτές τίς γενικές κατηγορίες, ότι
πρέπει νά τίς προσβάλει προκειμένου νά άναδειχθεί ή ουσιαστική
τους σημασία. Στην ιστορία τών μορφών ή υποκειμενικότητα πού
τίς παρήγαγε μεταβάλλεται ποιοτικά καί χάνεται μέσα σέ αυτές.
Όσο καί αν είναι βέβαιο ότι ό Bach παρήγαγε τή μορφή τής φού-
γκας στηριζόμενος σέ ύποτυπώδεις μορφές τών προδρόμων του,
ότι ή Ιδια εΐναι υποκειμενικό προϊόν του καί ότι κατά βάθος μετά
τόν Bach ή φούγκα σίγησε ως μορφή, εντούτοις ή διαδικασία μέ τήν
οποία τήν παρήγαγε ήταν οπωσδήποτε καί άντικειμενικά καθορι-
σμένα καί άφορούσε τήν απομάκρυνση τών υποτυπωδών καί μή
άνεπτυγμένων ή ήμιτελών στοιχείων. Στά έπιτεύγματά του ό Bach
έβγαλε τά άπαραίτητα συμπεράσματα άπό τίς άσυνέπειες καί
άσυμφωνίες τών παλαιότερων μορφών τής canzona καί τού
ricercar, πού περίμεναν καί άπαιτούσαν τή μετεξέλιξη καί ολοκλη-
ρωσή τους. Τά είδη διέπονται άπό τή διαλεκτική όσο καί τό είδικό-
μερικό. Προϊόν τής Ιστορίας καί εφήμερα, έχουν παραταύτα κάτι
κοινό μέ τίς πλατωνικές Ιδέες. Όσο πύ άύθεντικά τά έργα, τόσο
περισσότερο άκολουθούν μιά αντικειμενική άπαίτηση, τήν εσωτε-
ρική συμφωνία καί συνοχή τού πράγματος, ή οποία είναι πάντοτε

γενική. Η δύναμη τού υποκειμένου συνίσταται στη μέθεξή του σέ αυτή, όχι απλώς στην εξωτερική του. Οί μορφές υπερίσχυαν έναντι τού υποκειμένου ώσπου ή εσωτερική συνοχή τών έργων έπαψε νά συμπίπτει μέ αυτές. Τό υποκείμενο τίς έσπασε στό δνομα τής συνοχής καί λόγω αντικειμενικών απαιτήσεων. Τό μεμονωμένο έργο δέν ανταποκρινόταν στίς απαιτήσεις τών έκάστοτε ειδών ύποτασσόμενο σέ αυτά, αλλά μέσω τής σύγκρουσης στην οποία επί μεγάλο διάστημα τά νομιμοποιούσε, στή συνέχεια τά παρήγαγε μέ δικές του δυνάμεις καί τελικά τά εξάλειψε. Όσο ιδιαίτερο είναι τό έργο, τόσο πύ πιστά πραγματοποιεί τόν τύπο του: ή διαλεκτική θέση ότι τό είδικό-μερικό είναι τό γενικό έχει ως μοντέλο της τήν τέχνη. Ο Kant είναι ό πρώτος πού τό αντίληφθηκε καί άμέσως μείωσε τή σημασία του. Από τήν άποψη τής τελεολογίας ό Λόγος στην αισθητική είναι τό ολον, αυτό πού ορίζει τήν ταυτότητα. Τό έργο τέχνης γιά τόν Kant είναι κάτι καθαρά παραγόμενο καί ως τέτοιο δέν γνωρίζει τελικά τίποτε μή ταυτόσημο. Η σκοπιμότητά του, πού γιά τήν υπερβατική φιλοσοφία είναι ταμπού καθώς δέν είναι προσιτή στό υποκείμενο τής συλλογιστικής γνώσης, στην τέχνη γίνεται τρόπον τινά εύχρηστη. Η γενικότητα μέσα στό μερικό-είδικό περιγράφεται σαν νά ήταν αντικείμενο μιας προκαθορισμένης αρμονίας. Ο ρόλος τού εγγυητή της ανατίθεται στην έννοια τής ιδιοφυίας· στην πραγματικότητα δέν εξηγείται ρητά. Η άτομοποίηση, μέ τήν απλή σημασία τού ορού, απομακρύνει κατ' άρχάς τήν τέχνη από τό γενικό. Τό γεγονός ότι πρέπει νά άτομοποιείται χωρίς καμμία έγγύηση επανόδου κάνει τή γενικότητα προβληματική· ό Kant τό γνώριζε. "Αν θεωρηθεί χωρίς άλλο δυνατή, αποτυγχάνει εξαρχής· αν πεταχθεί έξω γιά νά ξανακερδηθεί, δέν υπάρχει καμμία έγγύηση ότι θά επανέλθει· αν τό άτομοποιημένο δέν περάσει άφ' εαυτού, χωρίς έναν άπό μηχανής θεό, στό γενικό, τότε είναι χαμένη. Ο μόνος δρόμος πρós τήν επιτυχία πού άπομένει στά έργα τέχνης τά οδηγεί καί στόν ολοένα αυξανόμενο κίνδυνο άποτυχίας. Καθώς ή προσφυγή τό δεδομένο γενικό τών ειδών δέν ώφελεί πιά, τό ριζικά άτομοποιημένο φθάνει πολύ κοντά στό δριο νά γίνει τυχαίο καί άπόλυτα άδιάφορο, ενώ δέν υπάρχει καμμία μέση οδός συμβιβασμού.

Στην άρχαιότητα ή όντολογική αντίληψη τής τέχνης, στην οποία άνάγεται ή σκοπιά τής αισθητικής τών ειδών, συμπορευόταν μέ

έναν αισθητικό πραγματισμό κατά έναν τρόπο πού δύσκολα μπορούμε νά παρακολουθήσουμε σήμερα. Όπως ξέρουμε, ό Πλάτων άποτιμούσε τήν τέχνη μέ ζηλότυπο βλέμμα άνάλογα μέ τήν υποθετική πολιτική της ωφελιμότητα. Η αριστοτελική άντίληψη τής τέχνης ήταν μιά αισθητική τής επίδρασης, άν καί ή επίδραση τής τέχνης ήταν άστικά πεφωτισμένη καί έξανθρωπισμένη καθόσον άνιχνευόταν στίς άτομικές συγκινήσεις, κάτι πού συμβάδιζε μέ τίς τάσεις ιδιώτευσης των έλληνιστικών χρόνων. Οί επιδράσεις καί τών δύο ειδών υπήρξαν μάλλον καί τότε πλασματικές. Παραταύτα ή συμμαχία τής αισθητικής τών ειδών καί τού πραγματισμού δέν ήταν τόσο παράλογη όσο φαίνεται μέ τήν πρώτη ματιά. Ό συμβατισμός^{80*} πού πολύ νωρίς υπέβασκε σέ κάθε όντολογία συμμορφωνόταν μέ τόν πραγματισμό, τόν γενικό προσανατολισμό πρός τή σκοπιμότητα καί τήν ώφελιμότητα. Η αρχή τής άτομοποίησης δέν άντιτίθεται μόνο στά είδη ως γενικότητα, αλλά καί στήν υποταγή τής τέχνης στήν έκάστοτε κυρίαρχη πρακτική. Η άντιτιθέμενη στά είδη εστίαση τής προσοχής στό μεμονωμένο έργο οδηγεί στήν εγγενή του νομοτέλεια. Τά έργα γίνονται μονάδες· αυτό τά άπομακρύνει από τήν πειθαρχική επίδραση πού στρέφεται πρός τά έξω. Όταν ή πειθαρχία τών έργων, πού τά ίδια άσκούσαν ή στηρίζαν, γίνεται νομοτέλειά τους, τότε χάνουν τά ώμά άυταρχικά χαρακτηριστικά άπέναντι στους ανθρώπους. Τό αυταρχικό φρόνημα καί ή έμφαση στήν όσο γίνεται μεγαλύτερη καί άμιγέστερη καθαρότητα τών ειδών είναι πλήρως συμβατές στάσεις. Μιά άκανόνιστη συγκεκριμένη μορφοποίηση είναι κηλιδωμένη καί άκάθαρτη γιά τήν αυταρχική σκέψη· ή θεωρία στήν οποία στηρίχθηκε ή μελέτη γιά τήν *Αυταρχική προσωπικότητα* άποκάλεσε αυτό τό χαρακτηριστικό intolerance of ambiguity [έλλειψη άνοχής άπέναντι στήν άμφισημία], ένα γνώρισμα πού παρατηρείται σέ κάθε ιεραρχικό σύστημα τής τέχνης καί τής κοινωνίας. Τό ερώτημα άν ή έννοια τού πραγματισμού μπορεί νά έφαρμοσθεϊ στήν αρχαιότητα χωρίς νά τήν παραμορφώνει παραμένει άσφαλώς ανοιχτό. Ως διδασκαλία πού στηρίζεται στή μετρησιμότητα τών πνευματικών μορφωμάτων ως πρός τήν πραγματική επίδρασή τους προϋποθέτει εκείνο τό ρήγμα μεταξύ τού έξω καί τού μέσα, τού άτόμου καί τής συλλογικότητας, πού μόνον άργά καί σταδιακά διέσχιζε τήν άρχαιότητα, χωρίς νά τή διχάσει ποτέ τόσο τέλεια όσο τόν αστικό κόσμο· οί συλλογικοί κανόνες δέν είχαν

την ίδια σημασία δπως στους νεώτερους χρόνους. Καί όμως φαίνεται ότι σήμερα είναι πάλι μεγάλος ό πειρασμός γιά την ιστορικοφιλοσοφική γεφύρωση των διαφορών ανάμεσα σέ θεωρήματα πού ανήκουν σέ διαφορετικές εποχές, χωρίς νά λαμβάνεται υπόψη τό άμετάβλητο τών ηγεμονικών τους χαρακτηριστικών. Τό γεγονός ότι οί κρίσεις τού Πλάτωνα γιά τήν τέχνη ευνοούσαν τήν κυριαρχία είναι ολοφάνερο καί μόνο μιά όντολογική ίσχυρογνωμοσύνη θά μπορούσε νά τό εξαλείψει μέσω ερμηνειών διαβεβαιώνοντάς μας ότι όλα αυτά ό Πλάτων τά εννοούσε εντελώς διαφορετικά.

Ό προΐών φιλοσοφικός νομιναλισμός κατέλυσε τίς γενικές έννοιες (ιητίνεΐΕϊϋία) προτού προλάβει ή τέχνη νά παρατηρήσει ότι τά είδη της καί οί άξιώσεις της είναι απλώς τεχνητές καί εφήμερες συμβάσεις, στήν πραγματικότητα νεκροί τύποι. Ή αισθητική τών ειδών έπέζησε καί μέσα στή νομιναλιστική εποχή διατηρώντας τή θέση της καί κατά τήν περίοδο τού γερμανικού ιδεαλισμού. Αύτή τήν άντοχή δέν τήν οφείλει μόνο στό κύρος τού 'Αριστοτέλη. Ένας άλλος λόγος γι' αυτόν τόν άναχρονισμό μπορεί νά είναι ή άντίληψη ότι ή τέχνη συνιστά μιά Ιδιαίτερη άνορθολογική σφαίρα στήν όποια φθάνει δ,τι άποβάλλεται από τήν επικράτεια τής επιστήμης· μιά άκόμη πιό πιθανή αιτία είναι ότι ό θεωρητικός στοχασμός πίστευε πώς μόνο μέ τή βοήθεια εννοιών πού άναφέρονται στά είδη μπορούσε νά άποφύγει τόν αισθητικό σχετικισμό, ό όποιος σύμφωνα με τή διαλεκτική άντίληψη συνδέεται στενά μέ τή ριζική άτομοποίηση. Οί ίδιοι οί συμβατικοί τύποι, ως αποδυναμωμένοι, εξακολουθούν νά γοητεύουν. Είναι τό τίμημα τής προόδου. Φαίνονται σάν ομοιώματα τής αύθεντικότητας, απελπισμένα από τήν τέχνη, αλλά μή δεσμευτικά γι' αύτή· τό γεγονός ότι δέν μπορεί κανείς νά τά πάρει σοβαρά γίνεται ένα υποκατάστατο μιας άφθαστης ίλαρότητας· σέ αύτή καταφεύγει μέ τή θέλησή του τό αισθητικά παρακμάζον στοιχείο τού παιγνιδιού. Οί συμβατικοί τύποι έχουν χάσει τή λειτουργία τους καί παίζουν τόν ρόλο τής μάσκας. Οί μάσκες όμως συγκαταλέγονται μεταξύ τών προγόνων τής τέχνης· κάθε έργο μέ τήν παγίωσή του, τήν άντικειμενοποίηση πού τό κάνει έργο, θυμίζει κάτι από τή μάσκα. Άναφερόμενοι ως παράθεμα καί παραμορφωόμενοι συμβατικοί τύποι είναι ένα είδος διαφωτισμού, καθόσον εξιλεώνουν τίς μαγικές μάσκες μέ τήν επαναφορά τους στό παιγνίδι, άν καί έχοιτν σχεδόν πάντοτε τήν τάση νά τίθενται καταφατικά

καί νά ενσωματώνουν την τέχνη στην καταπιεστική τάση. Κατά τὰ ἄλλα οἱ συμβατικοὶ τύποι καί τὰ εἶδη δέν ἔκαναν μόνο τὰ θελήματα τῆς κοινωνίας· μερικοί, ὅπως ὁ κοινός τόπος τῆς υπηρέτριας πού παρουσιάζεται ὡς κυρία, ἀφέντρα, ἀντιπροσώπευαν μιά ἐξέγερση, μολοντί ἀσφαλῶς ἀμβλυμένη. Συνολικά ἡ ἀπόσταση τῆς τέχνης ἀπὸ τὸν ὠμὸ ἐμπειρικό κόσμο, μέ τὴν ὁποία μεγάλωσε ἡ αὐτονομία τῆς, δέν θά μπορούσε νά εἶχε ἐπιτευχθεῖ χωρὶς συμβατικούς κανόνες· κανένας δέν ἔτεινε νά παρανοήσῃ τὴν *commedia dell'arte* θεωρώντας τὴν νατουραλιστική τέχνη. Ἐὰν καὶ μπορούσε νά εὐδοκιμήσῃ μόνο σέ μιά κοινωνία πού ἦταν ἀκόμη κλειστή, αὐτὴ ἡ κοινωνία προσέφερε τίς προϋποθέσεις ὑπὸ τίς ὁποῖες ἡ τέχνη ἐρχόταν σέ ἐκείνη τὴν ἀντίθεση πρὸς τὴ ζωὴ στὴν ὁποία κρυβόταν ἡ κοινωνικὴ τῆς ἀντίσταση. Τὸ ψεῦδος τῆς νιτσεϊκῆς υπεράσπισης τῶν συμβάσεων, πού προέρχονταν ἀπὸ τὴν ἀμείωτη ἀντίσταση κατὰ τοῦ προϊόντος νομιναλισμοῦ καὶ ἀπὸ μιά μνησικακία κατὰ τῆς προόδου στὴν κατοχὴ τῶν αισθητικῶν υλικῶν, ἦταν ὅτι ὁ Nietzsche ἐννοοῦσε τίς συμβάσεις κατὰ λέξη, ὡς συμφωνία, δηλαδή ὡς κάτι τεχνητὸ καὶ αὐθαίρετο. Ἐπειδὴ παρέβλεπε τὴν Ἱστορικὴ ἀναγκαιότητα πού ἦταν κατασταλαγμένη στίς συμβάσεις καὶ τίς θεωροῦσε καθαρὸ παιγνίδι, μπορούσε τόσο νά τίς παίρνει ἀψήφιστα ὅσο καὶ νά τίς υπερασπίζεται μέ τὴ χειρονομία τοῦ πεισματοῦρη «τώρα ὁπωσδήποτε!». Αὐτὸ ἐρρίξε τὸ δημιουργικὸ τοῦ πνεύμα, πού υπερείχε σέ ικανότητα διαφοροποίησης ἐναντὶ ὅλων τῶν συγχρόνων του, στὸν μαγικὸ κύκλο τῶν αισθητικῶν ἀντιδραστικῶν, ὥσπου τελικὰ δέν μπορούσε νά διακρίνει τὰ διάφορα μορφολογικὰ ἐπίπεδα. Τὸ αἶτημα τῆς ἀτομοποίησης ἔχει τὴν ἀρνητικὴ ιδιότητα νά συμβάλλει στὴ μείωση τῆς αισθητικῆς ἀπόστασης καὶ ἔτσι νά συμμαχεῖ μέ τὴν υφιστάμενη τάξη πραγμάτων· τὸ χυδαῖο στοιχεῖο πού ἐνοχλοῦσε δέν προσβάλλει μόνο τὴν κοινωνικὴ Ἱεραρχία, ἀλλὰ ὑποβοηθεῖ καὶ τὸν συμβιβασμὸ τῆς τέχνης μέ τὴν ἀπειρόκαλῃ βαρβαρότητα. Καθὼς οἱ συμβατικοὶ τύποι ἐγίναν μορφολογικοὶ νόμοι τῶν ἔργων, τὰ σταθεροποίησαν ἐσωτερικὰ καὶ τὰ ἔκαναν ἀπρόθυμα νά μιμούνται τὴν ἐξωτερικὴ ζωὴ. Οἱ συμβάσεις περιέχουν κάτι ἐξωτερικὸ καὶ ἐτερογενές πρὸς τὸ ὑποκείμενο, ἀλλὰ τοῦ θυμίζουν καὶ τὰ ὅριά του, τὸ ἄφατο τοῦ τυχαίου τοῦ χαρακτήρα. Ὅσο πῶς ἰσχυρὸ γίνεται τὸ ὑποκείμενο καί, συμπληρωματικά, οἱ κατηγορίες τῆς κοινωνικῆς καὶ κατὰ προέκταση τῆς πνευματικῆς τάξης

χάνουν τή όεσμευτικότῃτά τους, τόσο πὸ δύσκολῃ εἶναι ἡ ἐπίτευξη ἰσορροπίας μεταξύ τοῦ υποκειμένου καί τῶν συμβάσεων. Στῇ διάλυση τῶν συμβάσεων οδηγεῖ τό διευρυνόμενο χάσμα ἀνάμεσα στό μέσα καί τό ἔξω. "Αν τότε τό ἀποσχισμένο υποκείμενο θέσει ἀπό μόνο του, ἐλεῦθερα, νέους συμβατικούς κανόνες, αὐτή ἡ ἀντίφαση τίς υποβιβάζει σέ ἀπλά οργανωτικά μέτρα: ὡς προϊόντα ἐπιλογῆς καί ἐπιβαλλόμενα ἀπό ἔξω δέν προσφέρουν στό υποκείμενο αὐτό πού περιμένει ἀπό τοὺς συμβατικούς κανόνες. "Ὅ,τι διακρίθηκε ἀργότερα ὡς ἰδιαίτερη ποιότητα τοῦ ἐκάστοτε ἔργου τέχνης, ὡς μοναδικό καί ἀναντικατάστατο χαρακτηριστικό τους, καί ἀπέκτησε σημασία, ἀντιπροσώπευε μιά ἀπόκλιση ἀπὸ τό εἶδος, ὥσπου μετατράπηκε σέ νέα ποιότητα· ἡ τελευταία διαμεσολαβεῖται ἀπὸ τό εἶδος. Τό γεγονός ὅτι τά γενικά στοιχεῖα εἶναι ἀπαραίτητα στῇ τέχνῃ, ἐνῶ ἡ Ἰδια ἐναντιώνεται σέ αὐτά, γίνεται κατανοητό μέσα ἀπὸ τὴν ὁμοιότητά της μέ τὴ γλῶσσα. Ἡ γλῶσσα ἀντιτίθεται στίς ἰδιαιτερότητες καί ὁμῶς ἀποσκοπεῖ στὴ διάσωσή τους. Ἡ ἰδιαιτερότητα διαμεσολαβεῖται ἀπὸ τὴ γενικότητα καί μέσα στὸν ἀστερισμό τῆς γενικότητας, ἀλλὰ ἡ γλῶσσα δέν ἀπονέμει δικαιοσύνη στίς δικές της γενικές κατηγορίες παρὰ μόνον ὅταν δέν χρησιμοποιούνται αὐστηρά, μέ τὴν ἐπίφαση ἐνός εἶναι καθ' ἑαυτό, ἀλλὰ συγκεντρώνονται ἀποκλειστικά στὴν ἰδιαιτερότητα πού πρόκειται νὰ ἐκφρασθεῖ. Οἱ γενικές κατηγορίες τῆς γλῶσσας ἀποκοτύν τὴν ἀλήθεια τους μέσω μίας ἀντίδρομης πρὸς αὐτές διαδικασίας. «Κάθε σωτήρια, ἀκόμη καί κάθε μὴ καταστρεπτική στὸν πυρήνα της ἐπίδραση τοῦ γραπτοῦ λόγου στηρίζεται στό μυστικό, του. Ὑπὸ ὅσες μορφές καί ἂν ἀποδειχθεῖ ἀποτελεσματικὴ ἡ γλῶσσα, δέν τό πράττει μέ τὴ μετάδοση περιεχομένων, ἀλλὰ μέ τὴν ἀποκάλυψη τοῦ κύρους της καί τοῦ χαρακτήρα της. Καί ἂν ἐδῶ παραβλέπω ἄλλες μορφές δραστηκῆς χρήσης τῆς γλῶσσας -τόν ποιητικό καί προφητικό λόγο-, συχνά ἔχω τὴν ἐντύπωση ὅτι ἡ κρυστάλλινα καθαρὴ ἐξάλειψη τοῦ ἀφατοῦ ἀπὸ τὴ γλῶσσα εἶναι ἡ πὸ ἀρμοστή καί διαθέσιμη μορφή πού μάς ἐπιτρέπει νὰ δράσουμε μέσα στὴ γλῶσσα καί μέσω τῆς γλῶσσας. Αὐτὴ ἡ ἐξάλειψη τοῦ ἀφατοῦ νομίζω πὼς συμπίπτει ἀκριβῶς μέ τὸν πραγματικὰ ἀντικειμενικό, τὸν νηφάλιο τρόπο γραφῆς καί υπαινίσσεται τὴ σχέση μεταξύ τῆς γνώσης καί τῆς πράξης στό πλαίσιο τῆς γλωσσικῆς μαγείας. Ἡ δική μου ιδέα γιὰ ἓνα ἀντικειμενικό-νηφάλιο καί ταυτόχρονα ἐξαιρετικὰ

πολιτικό ύφος γραπτού λόγου είναι ότι πρέπει νά οδηγεί σε αυτό πού ό λόγος δεν μπορεί νά έκφράσει· μόνον όταν αυτή ή σφαίρα τής σιωπής αποκαλύπτει την άφατα καθαρή δύναμή της μπορεί αυτό τό ύφος νά υπερπηδήσει τούς μαγικούς σπινθήρες ανάμεσα στόν λόγο καί τήν ένεργοποιητική πράξη, όπου βρίσκεται ή ενότητα αυτών των δύο εξίσου πραγματικών πόλων. Ό μόνος τρόπος επίτευξης μιας επίδρασης είναι νά άπευθύνει κανείς επίμονα τούς λόγους του στόν εσώτατο πυρήνα τής σιωπής. Δέν πιστεύω ότι ό λόγος βρίσκεται κάπου πió μακριά από τό θείο άπότι ή “πραγματική” δράση· κατ’ αυτά δέν μπορεί λοιπόν νά οδηγήσει στό θείο παρά μόνο μέσω του εαυτού του καί τής ίδιας του τής καθαρότητας. Όταν ό λόγος λαμβάνεται ως μέσον, υφίσταται υπερανάπτυξη». ⁸¹ Αυτό πού ό Benjamin άποκαλεί εξάλειψη του άφατου δέν είναι τίποτε άλλο από τή συγκέντρωση τής γλώσσας στό ειδικό-μερικό, τήν παραίτηση από τήν προσπάθεια νά θέσουμε τίς γενικές της κατηγορίες κατευθείαν ως μεταφυσική αλήθεια. Η διαλεκτική ένταση ανάμεσα στην ακραία άντικειμενιστική καί κατ’ αυτά γενικοκρατική [άντινομιναλιστική] μεταφυσική τής γλώσσας καί σέ μία διατύπωση πού συμπύπτει σχεδόν λέξη πρós λέξη μέ τήν περίφημη ρήση του Wittgenstein, ⁸¹ ή οποία εξάλλου είδε τό φώς τής δημοσιότητας μόλις πέντε χρόνια άργότερα καί ήταν άγνωστη στόν Benjamin, μπορεί νά μεταφερθεί στην τέχνη, αλλά μέ τή σημαντική προσθήκη ότι ή όντολογική εγκράτεια τής γλώσσας είναι ό μόνος τρόπος γιά νά πούμε παραταύτα τό άφατο. Οί γενικές κατηγορίες στην τέχνη έχουν τή μεγαλύτερη δύναμη όπου ή Ίδια πλησιάζει πió πολύ τή γλώσσα, όταν λέει κάτι τό όποιο, καθώς λέγεται, υπερβαίνει τό «εδώ καί τώρα» του· αλλά μία τέτοια υπέρβαση μπορεί νά τήν επιτύχει ή τέχνη μόνον όταν είναι προσανατολισμένη πρós τή ριζική άτομοποίηση, όταν δέν λέει τίποτε άλλο εκτός από όσα μπορεί νά πει δυνάμει τής ίδιας τής επεξεργασίας ενός έργου τέχνης, μέσα από τήν εσωτερική διαδικασία του. Η ομοιότητα τής τέχνης μέ τή γλώσσα είναι τό μιμητικό της στοιχείο* μπορεί νά μιλήσει γενικά μόνο μέ τήν ειδική της παρόρμηση, μακριά από τό γενικό. Τό παράδοξο φαινόμενο, ότι ή τέχνη λέει κάτι καί όμως δέν τό λέει, όφείλεται στό γεγονός ότι τό μιμητικό της στοιχείο, μέσω του όποιου τό λέει, ως σκοτεινό καί ειδικό-μερικό, ταυτόχρονα άντιτίθεται στό λέγειν.

Οί συμβάσεις πού βρίσκονται σέ μία έστω άσταθή ισορροπία

μέ τό υποκείμενο αποκαλούνται τεχνοτροπία. Ἡ έννοιά της άναφέρεται τόσο στό ευρύτερο στοιχείο μέσω του οποίου ή τέχνη γίνεται γλώσσα -τό σύνολο όλων των γλωσσικών πτυχών της τέχνης είναι ή τεχνοτροπία της-, όσο καί στους περιορισμούς πού κατά κάποιον τρόπο μπορούσαν ακόμη νά συμβιβασθούν μέ την άτομοποίηση. Για την πολυθρήνητη παρακμή τους εύθύνονται οί ίδιες οί τεχνοτροπίες, άφóτου μιά τέτοια ισορροπία αποδείχθηκε άπατηλή ειρήνη. Άξιοθρήνητο δέν είναι τό γεγονός ότι ή τέχνη παραιτήθηκε άπό τίς τεχνοτροπίες, αλλά ότι υπό τό κράτος της άύθεντίας της έφεύρισκε ψεύτικες τεχνοτροπίες· αυτό είναι σέ τελική άνάλυση ή έλλειψη ύφους πού διακρίνει τόν δέκατο ένατο αιώνα. Ἡ λύπη για την απώλεια των τεχνοτροπιών, πού συνήθως προδίδει απλώς άδυναμία άτομοποίησης, οφείλεται άντικειμενικά στό γεγονός ότι μετά την έκπτωση της συλλογικής δεσμευτικότητας της τέχνης, ή τή διάλυση της φαινομενικότητάς της -διότι ή γενική ισχύς της τέχνης είχε πάντοτε ταξικό χαρακτήρα καί κατά συνέπεια ήταν μερική-, τά έργα ήταν τόσο φτωχά διαμορφωμένα όπως καί τά πρώτα αυΤοκίνητα πού ξέφυγαν άπό τό πρότυπό τους, τά μόνιππα, ή οί πρώτες φωτογραφίες άπό τό δικό τους, τίς προσωπογραφίες. Ὁ κληρονομημένος Κανόνας καταλύθηκε, τά έργα τέχνης δέν μπορούν νά εύδοκιμήσουν ελεύθερα υπό τή συνεχή κοινωνική άνελευθερία, τά σημάδια της οποίας είναι άποτυπωμένα πάνω τους, ακόμη καί όταν είναι τολμηρά. Στήν απομίμηση μιας τεχνοτροπίας όμως, ένα άπό τά βασικά αισθητικά φαινόμενα του δέκατου ένατου αιώνα, πρέπει νά άναζητηθεῖ ένα ειδικό άστικό χαρακτηριστικό, ή υπόσχεση της ελευθερίας καί ταυτόχρονα ή περικοπή της. Όλα φέρονται ως διαθέσιμα για μιά προσέγγιση, ή όποια όμως έπαναστρέφεται στην άναπαραγωγή των διαθέσιμων, πού στην πραγματικότητα δέν είναι διαθέσιμα. Κατά βάθος ή άστική τέχνη, άν ληφθεῖ ως συνεπής στην άυτονομία της, δέν συμβιβάζεται μέ την προαστική ιδέα της τεχνοτροπίας· τό γεγονός ότι δέν επέδειξε αυτή τή συνέπεια εκφράζει την άντινομία της ίδιας της άστικής ελευθερίας. Τό άποτέλεσμα είναι ή άπουσία ύφους ή τεχνοτροπίας: δέν έχει άπομείνει κάτι στό όποιο, σύμφωνα μέ τά λόγια του Brecht, θά μπορούσε κανείς νά στηριχθεῖ, αλλά υπό τήν πίεση της άγοράς καί την άνάγκη προσαρμογής δέν ύπάρχει ούτε ή δυνατότητα της ελεύθερης δημιουργίας άύθεντικών έργων. Γιαυτό

ανακαλούνται από την αφάνεια τὰ ήήη καταδικασμένα. Οί βικτωριανού ρυθμού σειρές κατοικιών πού παραμορφώνουν τη Βάδη (Baden) είναι παρωδίες έπαύλεων, ακόμη καί στίς φτωχογειτονίες. Όμως οί καταστροφές πού αποδίδονται στην ακαλαίσθητη, τη χωρίς ύφος η τεχνοτροπία εποχή καί επικρίνονται αισθητικά δέν είναι καν έκφραση ενός πνεύματος πού ερρεπε πρός τό κιτς, αλλά προϊόντα ενός έξωκαλλιτεχνικού παράγοντα, τής ψευδούς όρθολογικότητας μιας βιομηχανίας προσανατολισμένης πρός τό κέρδος. Όταν τό κεφάλαιο κινητοποιεί γιά τούς δικούς του σκοπούς αυτά πού θεωρεί άνορθολογικά στοιχεία τής τέχνης, καταστρέφει την ίδια την τέχνη. Η αισθητική όρθολογικότητα καί άνορθολογικότητα άκρωτηριάζονται εξίσου από την κατάρα τής κοινωνίας. Η κριτική τής τεχνοτροπίας άπωθεΐται από τό μαχητικό-ρομαντικό ιδανικό τής δεύτερης· μιά πίο συνεπής κριτική θά έπρεπε νά συμπεριλάβει ολόκληρη την παραδοσιακή τέχνη. Αύθεντικοί καλλιτέχνες όπως ό Schönberg επέκριναν δριμύτατα την έννοια τής τεχνοτροπίας· ή καταγγελία της είναι ένα από τὰ κριτήρια τής ριζοσπαστικής αισθητικής νεωτερικότητας. Η έννοια τής τεχνοτροπίας δέν μπόρεσε ποτέ νά συλλάβει άκριβώς την ποιότητα τών έργων· εκείνα πού δίνουν την εντύπωση οτι άντιπροσωπεύουν πολύ πιστά μιά τεχνοτροπία άναμετρήθηκαν μέ αυτή ως την έσχατη συνέπεια. Τεχνοτροπία ήταν γι' αυτά ή ενότητα τεχνοτροπίας καί άναστολής τής τεχνοτροπίας. Κάθε έργο τέχνης είναι ένα δυναμικό πεδίο καί ως πρός τή σχέση του μέ την τεχνοτροπία, ακόμη καί στή μοντέρνα τέχνη, πίσω από την πλάτη τής οποίας, άκριβώς όταν ή ίδια αντιστεκόταν στην ύφολογική βούληση, υπό την πίεση τής μορφοποίησης τὰ έργα συγκροτούσαν ένα είδος τεχνοτροπίας. Όσο πίο φιλόδοξα τὰ έργα, τόσο πίο άποφασιστική είναι ή άντιπαράθεσή τους μέ την τεχνοτροπία, πού κάποτε φθάνει μέχρι την παραίτηση από την έπιτυχία, στην οποία έτσι καί άλλιώς μυρίζονται μιά τάση κατάφασης. Ο εκ τών υστέρων έκθειασμός τής τεχνοτροπίας ήταν πάντως δυνατός μόνον επειδή παρά τόν κατασταλτικό της χαρακτήρα δέν επιβαλλόταν άπλώς από έξω στά έργα, αλλά, όπως προτιμούσε νά λέει ό Hegel άναφορικά μέ την αρχαιότητα, ήταν ως ένα βαθμό ουσιώδης. Εμπότιζε τό έργο τέχνης μέ ένα είδος άντικειμενικού πνεύματος καί συχνά άνέδειξε ακόμη καί ειδικές λεπτομέρειες προκαλώντας ή άπαιτώντας τή

διαμόρφωσή τους για την ολοκλήρωση ενός έργου. Σε περιόδους κατά τις οποίες τό αντικειμενικό πνεύμα δέν ήταν απολύτως χειραγωγούμενο καί δέν διοικούσε ολοκληρωτικά τίς παλαιότερες αϋθόρμητες ιδέες, ή τεχνοτροπία είχε καί μιά εύτυχή πλευρά. Συστατικό στοιχείο τής υποκειμενικής τέχνης τού Beethoven ήταν ή εντελώς δυναμική μορφή τής σονάτας καί κατά συνέπεια ή τεχνοτροπία τής Οψιμης απολυταρχίας πού χαρακτηρίζει τόν βιεννέζικο κλασικισμό, ή οποία μόνο μέ τόν Beethoven βρήκε τόν εαυτό της, αφού αυτός τή διαμόρφωσε ως τήν τελευταία της λεπτομέρεια. Κάτι παρόμοιο δέν είναι πλέον δυνατό. Η τεχνοτροπία ρευστοποιήθηκε. Μιά ομόφωνη αντίδραση κατά τής ρευστοποίησης προσφεύγει στήν έννοια τού χάους, ή οποία πάντοτε προβάλλει απλώς πάνω στό έργο τήν άνικανότητά της νά παρακολουθήσει τήν ιδιαίτερη λογική του. Μέ έκπληκτική κανονικότητα οί ύβρεις κατά τής νεώτερης τέχνης συνδυάζονται μέ καθορίσιμη έλλειψη κατανόησης, συχνά μάλιστα καί τών πιό απλώς γνώσεων. Άμετάκλητα έχει άποκαλυφθεί ή υποχρεωτική ισχύς τών τεχνοτροπιών ως αντανάκλαση τού καταναγκαστικού χαρακτήρα τής κοινωνίας, τόν όποιο ή ανθρωπότητα, κατά διαλείμματα καί μέ τόν συνεχή κίνδυνο επιδεινώσεων, προσπαθεί νά άποσειεί. Χωρίς τήν αντικειμενική δομή μιας κλειστής καί κατά συνέπεια καταπιεστικής κοινωνίας δέν είναι νοητή ή ύπαρξη μιας υποχρεωτικής τεχνοτροπίας. Στά έπιμέρους έργα τέχνης ή έννοια τής τεχνοτροπίας μπορεί νά εφαρμοσθεί τό πολύ υπό τήν έννοια τού συνόλου τών γλωσσικών του στοιχείων: τό έργο πού δέν εντάσσεται σέ καμιά* τεχνοτροπία πρέπει νά έχει τό δικό του ύφος ή, όπως έλεγε ό A. Berg, τόν δικό του «τόνο». Καί είναι άδιαμφισβήτητο ότι τά πλήρως έπεξεργασμένα έργα τέχνης τής πρόσφατης περιόδου συγκλίνουν μεταξύ τους. Αυτό πού ή άκαδημαϊκή Ιστοριογραφία άποκαλεί προσωπικό ύφος βρίσκεται σέ υποχώρηση. Όταν προσπαθεί νά κρατηθεί στή ζωή ως διαμαρτυρία, έρχεται σχεδόν άναπόφευκτα σέ σύγκρουση μέ τήν έσωτερική νομοτέλεια τού έπιμέρους έργου. Φαίνεται ότι μιά πλήρης άρνηση τού ύφους μετατρέπεται σέ ύφος. Η άνακάλυψη όμως κονφορμιστικών χαρακτηριστικών στόν άντικονφορισμό⁸² έχει γίνει στό μεταξύ κοινός τόπος καί χρησιμεύει μόνο στόν κονφορισμό όταν θέλει νά καθησυχάσει τή βεβαρημένη του συνείδηση άντλώντας ένα άλλοθι από τούς μή όμόφρονες.

Αυτό δέν μειώνει τη διαλεκτική τού ειδικού-μερικού πρὸς τὸ γενικό. Ὅταν στὰ νομιναλιστικά πρωτοπόρα ἔργα τέχνης ἐπανερχονται γενικά καὶ μερικές φορές συμβατικά στοιχεῖα, αὐτὸ δέν συνιστᾷ ἀμάρτημα, ἀλλὰ οφείλεται στὸν γλωσσικὸ τους χαρακτήρα: αὐτὸς δημιουργεῖ σέ κάθε στάδιο, μέσα στη χωρὶς παράθυρα μονάδα, ἓνα λεξιλόγιο. Λόγου χάρις ἡ ποίηση τοῦ ἑξπρεσιονισμοῦ, ὅπως ἔδειξε ὁ Mautz,⁸³ κάνει χρῆση ορισμένων συμβάσεων γιὰ ἀποχρώσεις πού διαπιστώνονται καὶ στὸ βιβλίο τοῦ Καντίνσκυ. Ἡ ἐκφραση, ἡ δριμύτερη ἀντίθεση πρὸς τὴν ἀφηρημένη γενικότητα, μπορεῖ, γιὰ νὰ εἶναι σέ θέση νὰ μιλήσει ὅπως προσιδιάζει στὴν ἐννοία της, νὰ ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ τέτοιες συμβάσεις. "Ἄν ἤθελε νὰ ἐμμένει στὸ σημεῖο τῆς ἀπόλυτης παρόρμησης, δέν θὰ μπορούσε νὰ τὴν κάνει νὰ μιλήσει μέσα ἀπὸ τὸ ἔργο τέχνης. Ὁ ἑξπρεσιονισμός, σέ ἀντίθεση πρὸς τὴν ἰδέα του, χρησιμοποιοῦσε σέ ὅλα τὰ αισθητικά του μέσα στοιχεῖα τύπου τεχνοτροπίας, ἀλλὰ αὐτὸ μόνο στοὺς υποδεέστερους εκπροσώπους του ἦταν μιὰ προσαρμογὴ στὴν ἀγορά: στοὺς ἄλλους τέτοια στοιχεῖα προέκυπταν ἀπὸ τὴν ἰδέα του. Γιὰ τὴν πραγματοποιήσῃ της αὐτὴ ἡ ἰδέα πρέπει νὰ υιοθετήσῃ καὶ στοιχεῖα πού ξεπερνοῦν τὸ τότε η, ὁπότε παρεμποδίζει τὴν πραγματοποιήσῃ της.

Ἡ ἀπλοϊκὴ ἐμπιστοσύνη στὴν ἀξία τῆς τεχνοτροπίας συμπεριέχεται μέ τὴ μνησικακία κατὰ τῆς ἐννοίας τῆς προόδου στὴν τέχνη. Επιχειρήματα πού ἀνάγονται στὴ φιλοσοφία τοῦ πολιτισμοῦ, ἀγνοώντας πεισματικά τίς ἐνύπαρκτες τάσεις πού οδηγοῦν στὸν καλλιτεχνικὸ ριζοσπαστισμό, υποστηρίζουν ἐπιδέξια ὅτι ἡ ἴδια ἡ ἐννοία τῆς προόδου εἶναι ξεπερασμένη, ἓνα κακὸ κατάλοιπο τοῦ δέκατου ἑνατοῦ αἰῶνα. Αὐτὸ τοὺς προσδίδει μιὰ ἐπίφαση πνευματικῆς υπεροχῆς ἀπέναντι στὸν τεχνολογικὸ ἐγκλωβισμό των πρωτοποριακῶν καλλιτεχνῶν καὶ τοὺς ἐξασφαλίζει ἀρκετὴ δημαγωγικὴ ἀπήχηση· παρέχουν τὴ διανοητικὴ εὐλογία στὸν δεδομένο ἀντιδιανοομενισμό πού ἔχει ξεπέσει στὸ ἐπίπεδο τῆς πολιτιστικῆς βιομηχανίας, ἡ ὁποία τὸν καλλιεργεῖ. Ὡστόσο ὁ Ἰδεολογικὸς χαρακτήρας τέτοιων ἐπιδιώξεων δέν μάς ἀπαλλάσσει ἀπὸ τὴν υποχρέωση νὰ στοχασθούμε πάνω στὴ σχέση τῆς τέχνης μέ τὴν πρόοδο. Ἡ ἐννοία τῆς προόδου, ὅπως ἤξεραν ὁ Hegel καὶ ὁ Marx, δέν εφαρμόζεται τόσο αὐτόουσια στὴν τέχνη ὅπως στὶς τεχνικές παραγωγικές δυνάμεις. Μέχρι τὸν εσώτατο πυρήνα της ἡ

τέχνη εμπλέκεται στην ιστορική δυναμική των αυξανόμενων ανταγωνισμών. Δεν υπάρχει στην τέχνη μεγαλύτερη ή μικρότερη πρόοδος από όση πραγματοποιείται στην κοινωνία. Η αισθητική του Hegel πάσχει μεταξύ άλλων από το γεγονός ότι, όπως ολόκληρο το σύστημά του, πού ταλαντεύεται ανάμεσα σε μία σκέψη στηριζόμενη σε αμετάβλητα μεγέθη και έναν άχειραγώγητο διαλεκτικό στοχασμό, κατανόησε μόνον την ιστορικότητα της τέχνης ως «ξεδιπλωμα της αλήθειας» όσο κανένας πριν από αυτόν, αλλά παραταύτα διατήρησε τον Κανόνα της αρχαιότητας. Αντί να μεταφέρει τη διαλεκτική μέσα στην αισθητική πρόοδο ανέκοψε αυτή την πρόοδο. Φθαρτή και εφήμερη θεώρησε μάλλον την τέχνη παρά τα υποδειγματικά μορφώματά της. Άνυπολόγιστες ήταν οι συνέπειες στις κομμουνιστικές χώρες εκατό χρόνια αργότερα: η αντιδραστική τους θεωρία της τέχνης τρέφεται από τον έγελιανό κλασικισμό, ενώ δεν λείπει και η σχετική ενθάρρυνση από τη μεριά του Marx. Η ιδέα του Hegel ότι η τέχνη αντιπροσώπευε κάποτε τη βαθμίδα εξέλιξης του πνεύματος, τώρα όμως όχι πιά, φανερώνει μία έλπιδοφόρα εμπιστοσύνη στην πραγματική πρόοδο στη συνείδηση της ελευθερίας, ή όποια διαψεύσθηκε οικτρά. "Αν είναι βάσιμο το θεώρημα του Hegel, ότι η τέχνη είναι συνείδηση δυσχερειών, τότε δεν είναι ούτε η τέχνη πεπαλαιωμένη. Στην πραγματικότητα το τέλος της τέχνης πού είχε προβλέψει δεν έπληθε στά εκατόν πενήντα χρόνια από τότε. Κατά κανέναν τρόπο δεν πρόκειται για κάτι ήδη καταδικασμένο πού απλώς διατηρείται στη ζωή· για την αξία των πιο σημαντικών προϊόντων αυτής της-έποχής, πόσο μάλλον για εκείνων πού έχουν στιγματισθεί ως παρακμιακά, δεν μπορεί κανείς να συζητήσει με αυτούς πού θέλουν να τη μηδενίζουν ερχόμενοι από έξω, δηλαδή από κάτω. Ακόμη και ο πιο άκρατος αναγωγισμός στη συνείδηση των δυσχερειών της ίδιας της τέχνης, ή χειρονομία της επερχόμενης σιωπής και εξαφάνισής της, εξακολουθεί να κινείται τρόπον τινά σε ένα διαφορικό. Επειδή δεν υπάρχει ακόμη πρόοδος στον κόσμο, υπάρχει στην τέχνη· «il faut continuer» [πρέπει να συνεχίσουμε], Η τέχνη παραμένει βέβαια διαπλεγμένη με αυτό πού ο Hegel αποκαλεί παγκόσμιο πνεύμα και κατά συνέπεια είναι συνένοχη, αλλά από αυτή την έννοχή θά μπορούσε να γλυτώσει μόνον αν αυτοκαταργηθεί· έτσι όμως θά ευνοούσε ακόμη περισσότερο τη βουβή κυριαρχία και θά υπέ-

κύπτε στη βαρβαρότητα. Έργα τέχνης πού θέλουν νά απαλλαγούν από την ένοχή τους αποδυναμώνονται ως έργα τέχνης. Από την άλλη μεριά θά άναπαρήγε κανείς εντελώς μηχανικά τη μονόπλευρη κατεύθυνση τού παγκόσμιου πνεύματος άν τό άνήγε απλώς στην έννοια τής κυριαρχίας. Έργα τέχνης πού σέ μερικές περιόδους μιας όχι απλώς στιγμιαίας άπελευθέρωσης συναδελφώνονται μέ τό παγκόσμιο πνεύμα οφείλουν σέ αυτό την πνοή καί τή δροσερότητά τους, όλα εκείνα πού τούς επιτρέπει νά ξεπερνούν τό μαγείρευμα των πραγμάτων καί τό πάντοτε ίδιο. Στο υποκείμενο πού σέ τέτοια έργα ανοίγει τά μάτια του άφυπνίζεται ή φύση καί άποκτά συνείδηση τού εαυτού της καί τό Ιδιο τό Ιστορικό πνεύμα έχει τή συμβολή του σέ αύτή τήν άφύπνιση. "Όσο καί άν κάθε πρόοδος τής τέχνης πρέπει νά εξετάζεται κατ' άντιπαράσταση μέ τήν εμπεριεχόμενη αλήθεια της καί ποτέ νά μή φετιχοποιείται, θά ήταν εντούτοις πολύ πενιχρή ή διάκριση μεταξύ καλής καί κακής προόδου, οπού καλή θά ήταν ή μετρημένη καί κακή ή άνεξέλεγκτη. Η καταπιεσμένη φύση βρίσκει πίο καθαρή έκφραση στά έργα πού κατηγορούνται ως τεχνητά, εκείνα πού φθάνουν στά όρια άνάπτυξης των τεχνικών παραγωγικών δυνάμεων, παρά στά λελογισμένα, πού παίρνουν τό μέρος τής φύσης, αλλά αύτή ή στάση συμβιβάζεται μέ τήν ύποταγή τής φύσης όπως καί ό φίλος τού δάσους μέ τό κυνήγι. Τήν πρόοδο τής τέχνης δέν πρέπει ούτε νά τή διακηρύσσουμε ούτε νά τήν άρνούμεσθε. Κανένα μεταγενέστερο έργο δέν θά μπορούσε νά παραβληθεί μέ τά τελευταία κουαρτέτα τού Beethoven ως πρós τό περιεχόμενο αλήθειας, αλλά καί κανένα δέν θά μπορούσε νά ξαναπάρει τήν ίδια θέση όσον άφορά τό υλικό, τό πνεύμα καί τήν τεχνική τους, ακόμη καί άν έπρόκειτο γιά τόν πίο προικισμένο συνθέτη.

Η δυσκολία προκειμένου νά εκφέρει κανείς γενικές κρίσεις γιά τήν πρόοδο τής τέχνης σχετίζεται μέ τή δομή τής Ιστορίας τής τέχνης, πού είναι άνομοιογενής. Στην ιστορία τής τέχνης σχηματίζονται τό πολύ διαδοχικές-συνεχείς σειρές, πού άργότερα, συχνά υπό τήν κοινωνική πίεση, ή οποία μπορεί νά ζητεί τήν προσαρμογή, διακόπτονται. Οί συνεχείς καλλιτεχνικές εξελίξεις άπαιτούσαν μέχρι σήμερα σχετικά σταθερές κοινωνικές συνθήκες. Η σιητής καλλιέργεια ενός είδους ήταν παράλληλη μέ τήν κοινωνική σι*νέχεια καί ομοιογένεια· ίσως μπορεί νά υποθέσει κανείς ότι στή συ-

μπεριφορά του ιταλικού κοινού απέναντι στην όπερα, από τους Ναπολιτάνους μέχρι τον Verdi, ίσως μέχρι τον Puccini, δέν άλλαξαν πολλά πράγματα. Μιά παρόμοια συνέχεια στην καλλιέργεια ενός είδους, που χαρακτηρίζεται από μία σχετικά συνεπή ανάπτυξη των μέσων και των απαγορεύσεων, θά μπορούσε ίσως νά διαπιστωθεί στην πολυφωνική μουσική του όψιμου μεσαίωνα. Ή αντίστοιχία μεταξύ ενιαίων κοινωνικών δομών δείχνει τά στενά όρια τής ιστορίας ενός είδους· όταν εμφανίζονται απότομες μεταβολές στην κοινωνική δομή, όπως είναι οί αξιώσεις μιας ένδυναμωμένης άστικής τάξης ως κοινού, μεταβάλλονται επίσης απότομα τά είδη και οί ύφολογικοί τύποι. Ή μουσική του έναρhythμου μπάσου, που στην άρχή ήταν πρωτόγονη ή έπαναστροφική, εκτόπισε την πολύ ανεπτυγμένη πολυφωνική μουσική των Κάτω Χωρών και τής Ιταλίας, ή όποια μετά τόν θάνατο του Bach, στόν όποιο οφείλεται ή ανθηρή αναβίωσή της παραγκωνίσθηκε εντελώς επί δεκαετίες. Μόνο κατά διαλείμματα μπορεί νά γίνεται λόγος για μία μετάβαση από ένα έργο σέ άλλο. Άλλιώς ό αύθορμητισμός, ή πάράρμηση πρός τό άκόμη ασύλληπτο, χωρίς τήν οποία ή τέχνη είναι αδιανόητη, δέν θά είχε περιθώρια ανάπτυξης, ή ιστορία τής τέχνης θά ήταν πλήρως προκαθορισμένη σαν μία μηχανική διαδικασία. Αυτό άφορά άκόμη και τήν παραγωγή των μεμονωμένων σημαντικών καλλιτεχνών· ή πορεία τους είναι συχνά διακεκομμένη· αυτή ή άσυνέχεια δέν παρατηρείται μόνο στίς δήθεν πρωτεϊκές φύσεις, που αναζητούν στηρίγματα πότε στό ένα και πότε στό άλλο μοντέλο, αλλά και στούς π ιό έκλεκτικούς καλλιτέχνες. Μερικές φορές παράγουν έργα διαμετρικά αντίθετα πρός τά προηγούμενα, είτε επειδή πιστεύουν ότι έχουν εξαντληθεί οί δυνατότητες ενός τύπου που καλλιεργούσαν, είτε προλαμβάνοντας τόν κίνδυνο τής καθήλωσης και τής επανάληψης. Ή παραγωγή μερικών καλλιτεχνών δίνει τήν εντύπωση ότι κάθε νεώτερο έργο έρχεται νά αναπληρώσει τά κενά που κατ' άνάγκη άφησαν τά προηγούμενα, καθώς ή αντικειμενοποίησης δέν μπορούσε παρά νά συνεπάγεται και περιορισμούς. Κανένα μεμονωμένο έργο δέν είναι αυτό που έξαίρει ή παραδοσιακή ιδεαλιστική αισθητική, μία ολότητα. Κάθε έργο τέχνης είναι τόσο ανεπαρκές όσο και μή πλήρες, ένα απόσπασμα των δυνατοτήτων του· αυτό εμποδίζει τήν άμεση συνέχειά του, άν παραβλέψουμε λόγου χάρη μερικές σειρές, προπάντων στή ζωγραφική,

όπου οί καλλιτέχνες δοκιμάζουν τίς διάφορες δυνατότητες ανάπτυξης μιας Ιδέας. Ἄλλά αυτή ή ασυνεχής δομή δέν είναι ούτε αίτιωδως ἀναγκαία ούτε ἀσφαλώς τυχαία ή παράταιρη. Ἐνώ δέν υπάρχει μετάβαση ἀπό τό ένα ἔργο στού ἄλλο, ή ἀλληλοδιαδοχή των ἔργων ὑπόκειται στήν ἐνότητα του προβλήματος. Ἡ πρόοδος, ή ἀρνηση των προηγούμενων μέσω νέων προσεγγίσεων, γίνεται στού πλαίσιο αυτής τής ἐνότητας. Τά προβλήματα πού δέν λύθηκαν ἀπό τά προηγούμενα ἔργα ή ἀνέκυψαν μέσα ἀπό τίς λύσεις πού δόθηκαν σέ ἐκείνα περιμένουν τώρα νά μελετηθούν, καί αὐτό επιβάλλει μερικές φορές μιὰ ρήξη. Καί ὁμως ούτε ή ἐνότητα τοῦ προβλήματος είναι μιὰ μόνιμη δομή στήν ιστορία τής τέχνης. Μερικά προβλήματα ξεχνιούνται, ἐνώ ἀναπτύσσονται ιστορικές ἀντιθέσεις πού δέν αἰρουν-διαφυλάσσουν μιὰ προηγούμενη θέση. Ἡ ὄντογενετική μελέτη φωτίζει τή φυλογενετική ἐξέλιξη καί μάς διδάσκει πόσο λίγο συνεχής είναι ή πρόοδος στήν τέχνη. Σπάνια οί καινοτόμοι κατέχουν τό παλαιότερο καλύτερα ἀπό τούς προκατόχους τους, συνήθως λιγότερο καλά. Δέν υπάρχει αἰσθητική πρόοδος χωρίς ξέχασμα, κατὰ συνέπεια ούτε χωρίς καμμιὰ ἐπαναστροφή, χωρίς πισωγύρισμα. Ὁ Brecht ἔκανε τό ξέχασμα πρόγραμμα τοῦ, ὁρμώμενος ἀπό μιὰ κριτική τοῦ πολιτισμοῦ ή οποῖα ἔχει λόγους νά υποπευτεῖται ὅτι ή πνευματική παράδοση είναι μιὰ χρυσή αλυσίδα τής ιδεολογίας. Οἱ φάσεις τοῦ ξεχάσματος καί, συμπληρωματικά, τής ἐπανεμφάνισης πραγμάτων στά ὅποια εἶχε επιβληθεῖ ταμποῦ, ὅπως ή διδακτική ποίηση στόν Brecht, δέν ἀναφέρονται προφανώς τόσο πολύ σέ μεμονωμένα ἔργα ὅσο σέ εἶδη· τέτοιο είναι καί τό ταμποῦ πού βαραίνει σήμερα τήν υποκειμενική, προπάντων τήν ἐρωτική λυρική ποίηση, πού ἄλλοτε ἦταν ἐκφραση χειραφέτησης. Γενικά ή συνέχεια μπορεῖ νά κατασκευασθεῖ μόνον ἀπό πολύ μεγάλη ἀπόσταση. Ἡ ιστορία τής τέχνης γνωρίζει μάλλον κομβικά σημεία. Ἐνώ μπορούμε ἀσφαλώς νά μιλοῦμε γιά τή μερική ιστορία ἐνός είδους -τῆς τοπιογραφίας, τῆς προσωπογραφίας, τῆς ὀπερας-, δέν πρέπει ἐντούτοις νά τήν παραφορτώνουμε. Χτυπητό παράδειγμα τέτοιου είδους είναι ή πρακτική τῆς παρωδίας καί τῆς Kontrafaktur⁸³ στήν παλαιότερη μουσική. Ἄληθινά προοδεύουσα στού ἔργο τοῦ Bach είναι ή τεχνική του, ή ὑφή καί ή πυκνότητα τῆς σύνθεσης, καί μάλιστα είναι πῶς ουσιώδης ἀπό τόν κοσμικό ή θρησκευτικό, τόν φωνητικό ή ὀργανικό χαρακτήρα ἐνός ἔργου. Κατ'

αυτά ό νομιναλισμός έχει μία άναδρομική επίδραση στη γνώση τής παλαιότερης τέχνης. Ή άδυναμία νά κατασκευασθεΐ μία Ιστορία τής τέχνης μέ μονόπλευρη κατεύθυνση καί οί μοιραίοι ισχυρισμοί ότι υπάρχει ή δέν υπάρχει πρόοδος άπορρέουν άπό τόν διπλό χαρακτήρα τής τέχνης, ή οποία είναι αυτόνομη, αν καί ή αυτονομία της καθορίζεται κοινωνικά, καί ταυτόχρονα κοινωνική. Όταν ό κοινωνικός χαρακτήρας τής τέχνης υπερισχύει έναντι τού αυτόνομου, όταν ή εσωτερική της δομή έρχεται σέ ολοφάνερη αντίθεση πρós τίς κοινωνικές συνθήκες, θύμα είναι ή αυτονομία καί, μαζί μέ αυτή, ή συνέχεια· μία άπό τίς άδυναμίες τής ιστορίας τού πνεύματος είναι ότι μέ τόν ιδεαλιστικό της προσανατολισμό άγνοεΐ αυτή τήν κατάσταση πραγμάτων. Όταν διακόπτεται ή συνέχεια, συνήθως οί παραγωγικές σχέσεις επικρατούν σέ βάρος των παραγωγικών δυνάμεων δέν υπάρχει λόγος νά συμμετέχει κανείς σέ έναν τέτοιο κοινωνικό θρίαμβο. Ή τέχνη διαμεσολαβεΐται άπό τό όλον τής κοινωνίας, δηλαδή άπό τήν έκάστοτε κυρίαρχη δομή. Ή Ιστορία της δέν είναι μία σειρά έπιμέρους αιτιωδών σχέσεων. Δέν υπάρχουν μονοσήμαντες άναγκαιότητες πού θά μπορούσαν νά οδηγούν άπό τό ένα φαινόμενο στό άλλο. Για άναγκαιότητα μπορούμε νά μιλούμε άπλώς άναφορικά μέ τή συνολική κοινωνική τάση καί όχι ως πρós τίς έπιμέρους εκδηλώσεις τής τέχνης. Ή συνεκτική κατασκευή τής ιστορίας της άπό τά πάνω είναι εξίσου εσφαλμένη όπως καί ή πίστη στην ιδιοφυή μοναδικότητα των έπιμέρους έργων, πού τά κάνει ασύμμετρα καί τά άπομακρύνει άπό τό βασίλειο τής άναγκαιότητας. Δέν μπορεί νά σχεδιασθει μία θεωρία τής ιστορίας τής τέχνης άπαλλαγμένη άπό άντιφάσεις: ή Ιδια ή ουσία τής ιστορίας της είναι άντιφατική.

Δέν υπάρχει άμφιβολία ότι τά ιστορικά υλικά καί ή ασφαλής κατοχή τους, ή τεχνική, προχωρούν τά πίο απτά παραδείγματα είναι οί διάφορες έφευρέσεις όπως ή προοπτική στή ζωγραφική ή ή πολυφωνία στή μουσική. Άδιαμφισβήτητη είναι έπίσης ή πρόοδος μέσα στό πλαίσιο ήδη καθιερωμένων τεχνικών, ή συνεπής τους άνάπτυξη, όπως λόγου χάρη ή διαφοροποίηση τής αρμονικής συνείδησης άπό τήν έποχή τού συνεχούς μπάσου μέχρι τό κατώφλι τής νεώτερης μουσικής ή ή μετάβαση άπό τόν ίμπρεσσιονισμό στή στικτογραφία.^{83β} Όμως μία τέτοια προφανής πρόοδος δέν σημαίνει όπωσδήποτε μία ποιοτική πρόοδο. Πρέπει νά είναι κανείς τυ-

φλός για να μην παραδεχθεί τον εμπλουτισμό των μέσων πού σημειώθηκε στη ζωγραφική από τον Giotto και τον Cimabue μέχρι τον Piero della Francesca· άλλα μόνον ένας σχολαστικός δάσκαλος θά μπορούσε να συμπεράνει από αυτό ότι οι πίνακες του τελευταίου είναι καλύτεροι από τις νωπογραφίες της Άσίζης. Ένώ για ένα μεμονωμένο έργο είναι δυνατόν να θέσουμε τό ερώτημα σχετικά μέ την ποιότητα και να εκφέρουμε μία κρίση, κάτι πού υπονοεί και συγκριτικές σχέσεις μεταξύ διάφορων έργων, ή σύγκριση δέν μπορεί να έχει τη μορφή «καλύτερο από», διότι τέτοιες κρίσεις τείνουν να λάβουν έναν σχολαστικό χαρακτήρα ξένον προς την τέχνη: τέτοιου είδους διαμάχες μπορούν να έκφυλισθούν σε φλυαρίες των «μορφωμένων». "Όσο και άν τά έργα τέχνης διαφέρουν τό ένα από τό άλλο ποιοτικά, παραμένουν εντούτοις ασύμμετρα, κάθε έργο είναι μοναδικό. Μεταξύ τους επικοινωνούν μόνον άντιθετικά: «ένα έργο είναι ό θανάσιμος εχθρός του άλλου». Συγκρίσιμα γίνονται μόνο μέ την εξόντωσή τους, όταν μέ τη ζωή τους αποδεικνύουν τον θνητό τους χαρακτήρα. Είναι δύσκολο άν όχι αδύνατο, και οπωσδήποτε τό πολύ μόνο κατά περίπτωση, να εξακριβωθεί ποια άρχαϊκά και πρωτόγονα γνωρίσματα οφείλονται στην τεχνική και ποιά προκύπτουν από την άντικειμενική ιδέα του πράγματος* ό διαχωρισμός δέν μπορεί παρά να είναι αυθαίρετος. 'Ακόμη και μερικά λάθη μπορούν να αποβούν εύγλωττα, ενώ διάφορα χαρίσματα στό ιστορικό τους ξεδίπλωμα μειώνουν τό περιεχόμενο αλήθειας. Τέτοιες άντινομίες χαρακτηρίζουν την Ιστορία της τέχνης. Η υποδόρια δομή των πιο σημαντικών όρχηστρικών έργων του Bach δέν μπορεί άσφαλώς να βγει στην επιφάνεια παρά μόνο μέ τη βοήθεια μιας όρχηστικής ποικιλίας χρωμάτων πού ό ίδιος δέν είχε στη διάθεσή του. Θά ήταν όμως μωρία να ευχόταν κανείς να είχαν και οι μεσαιωνικοί πίνακες τό πλεονέκτημα της προοπτικής, διότι αυτό θά τους στερούσε την ιδιαίτερη έκφραση πού τά διακρίνει. - ΟΙ πρόοδοι μπορούν να ξεπεραστούν από την πρόοδο. Η μειωμένη σημασία της προοπτικής, και τελικά ή εξαφάνισή της από τη νεώτερη ζωγραφική, δημιουργεί άντιστοιχίες μέ τη ζωγραφική πριν από την προοπτική, οι όποιες άνεβάζουν την άξια της παλαιότερης ζωγραφικής σε βάρος εκείνης πού μεσολάβησε. "Αν όμως ζητήσει κανείς τη χρήση πιο πρωτόγονων και ξεπερασμένων τεχνικών για τό παρόν, άν στιγματίσει και άνακαλέσει την πρόοδο της σημε-

ρινής παραγωγής στην κατοχή των υλικών, αυτές οί αντιστοιχίες λαμβάνουν έναν άπειρόκαλο χαρακτήρα. Ἀκόμη καί ἡ προοδευτική κατοχή των υλικών πληρώνεται μερικές φορές μέ απώλειες στην κατοχή των υλικών. Μιά στενότερη γνωριμία μέ εξωτικές μουσικές, πού ἄλλοτε ἀπορρίπτονταν ὡς πρωτόγονες, συνηγορεῖ υπέρ τῆς ἀποψῆς ὅτι ἡ πολυφωνία καί ἡ ὀρθολογική ὁργάνωση τῆς δυτικής μουσικῆς -δύο χαρακτηριστικά ἀλληλένδετα καί ἀδιαχώριστα-, πού ἀποκάλυψαν ὅλον τόν πλούτο καί ὅλο τό βάθος της, ἀμβλυναν τήν ικανότητα διαφοροποίησης, μία εὐαισθησία πού ζεῖ στίς ἐλάχιστες ρυθμικές καί μελωδικές αποκλίσεις τῆς μονωδίας. Προϋπόθεση γι' αὐτή τή διαφοροποίηση ἦταν προφανῶς ἡ ἀκαμψία καί ὁ μονότονος γιά ευρωπαϊκά αὐτιά χαρακτήρας τῶν ἐξωτικών μουσικῶν. Ἡ πίεση πού ἀσκούσε ἡ ιεροτελεστία ἐνίσχυσε τήν ἱκανότητα διαφοροποίησης μέσα στη μικρή περιοχὴ ὅπου ἦταν ἀνεκτή, ἐνῶ ἡ εὐρωπαϊκὴ μουσική, κάτω ἀπὸ πῶς μικρὴ πίεση, δέν χρειαζόταν τόσο πολὺ τέτοιους διορθωτικούς παράγοντες. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά ἡ δυτικὴ μουσικὴ εἶναι ἡ μόνη ἀσφαλῶς πού ἀπέκτησε πλήρη αὐτονομία, τό καθεστῶς τῆς τέχνης, καί ἡ ἐνύπαρκτη συνείδησή της δέν μπορεῖ νά βγαίνει κατὰ βούληση ἀπὸ τό πλαίσιο τῆς καί νά ἐπεκτείνεται. Μιά πῶς ἐκλεπτυσμένη ἱκανότητα διαφοροποίησης, ὅ,τι καί ἂν ἀφορᾷ, συνιστᾷ χωρὶς ἀμφιβολία ἓνα εἶδος αισθητικῆς κατοχῆς υλικῶν καί συνδέεται στενά μέ τὴν ἐκπνευμάτιση. Εἶναι τό υποκειμενικὸ ἀντίστοιχο τῆς ἀντικειμενικῆς κατοχῆς τοῦ υλικοῦ, ἡ ἱκανότητα ἀνίχνευσης τῶν ἀντικειμενικῶν δυνατοτήτων. Ἐτσι ἡ τέχνη μπορεῖ πῶς ἐλεύθερα νά ἐκπληρώσει τὴν ἐγγενῆ ἀποστολὴ της, νά διαμαρτυρηθεῖ κατὰ τῆς ἰδίας τῆς κατοχῆς τῶν υλικῶν. Τό «ἐκούσιο στό ἀκούσιο» εἶναι ἓνας παράδοξος τύπος μίας ἐφικτῆς λύσης τῆς ἀντινομίας πού χαρακτηρίζει τὴν αισθητικὴ κυριαρχία. Ἡ κατοχή τῶν υλικῶν ἐμπεριέχει τὴν ἐκπνευμάτιση, ἡ ὁποία βέβαια ἀπειλεῖται ἐξαρχῆς καθὼς τό πνεῦμα θέλει νά αὐτονομηθεῖ ἀπὸ τό Ἄλλο του. Τό κυριαρχικὸ αισθητικὸ πνεῦμα ἔχει τὴν τάση μᾶλλον νά ἐκφράζει τόν ἑαυτό του παρά νά κάνει τό πράγμα νά μιλήσει, ὅπως θά ἄρμοζε μόνο στήν πλήρη ιδέα τῆς ἐκπνευμάτισης. Τό τίμημα τῆς προόδου ἐνυπάρχει στήν ἴδια τὴν πρόοδο. Ἡ πῶς χαρακτηριστικὴ ἐνδειξη αὐτοῦ τοῦ τιμήματος, ἡ μειωμένη αὐθεντικότητα καί δεσμευτικότητα, ἡ ἐντεινόμενη αἴσθησις τοῦ τυχαίου, εἶναι ταυτόσημη μέ τὴν πρόοδο στήν κατοχή τῶν

υλικών, νοούμενη ως ολοένα πληρέστερη έπεξεργασία τού έκάστοτε έργου. Παραμένει αβέβαιο αν μιά τέτοια απώλεια είναι πραγματική ή φαινομενική. Η απλοϊκή συνείδηση, ακόμη και τού μουσικού, μπορεί νά νομίζει ότι ένα lied τής σειράς *Winterreise* [Χειμωιάτικο ταξίδι, τού Schubert] είναι πίο αυθεντικό από ένα τού Anton Webern, επειδή έχει τήν εντύπωση ότι τό πρώτο αποκαλύπτει κάτι άντικειμενικό, ενώ στό δεύτερο τό πνευματικό περιεχόμενο περιορίζεται απλώς στήν υποκειμενική έμπειρία. Άλλά αυτή ή διάκριση είναι άμφίβολη. Σέ μορφώματα τού επιπέδου τού Webern ή διαφοροποίηση, πού γιά τό άνεκπαιδευτο αυτί βλάπτει τήν άντικειμενικότητα τού πνευματικού περιεχομένου, είναι ταυτόσημη μέ τήν προοδευτική ικανότητα τών συνθετών νά πλάθουν τό έργο άκριβέστερα, νά τό άπελευθερώνουν από σχηματικά υπολείμματα: αυτό άκριβώς είναι ή άντικειμενοποίηση. Η βαθειά έμπειρία τής αύθεντικής μοντέρνας τέχνης δέν έχει τήν αίσθηση τού τυχαίου, ή οποία προκαλείται όταν και ενόσω αισθάνεται κανείς ως άναγκαία μιά γλώσσα πού δέν έχει διαλυθεί απλώς από τήν υποκειμενική άνάγκη έκφρασης, αλλά στή διαδικασία άντικειμενοποίησης, ή οποία περνάει μέσα από αυτή. Τά ίδια τά έργα τέχνης δέν παραμένουν ασφαλώς άδιάφορα άπέναντι στόν μετασχηματισμό τής δεσμευτικότητάς τους σέ μονάδα. "Αν φαίνονται όλο και πίο άδιάφορα, αυτό δέν οφείλεται άπλώς στή μειωνόμενη κοινωνική επίδρασή τους. Σύμφωνα μέ ορισμένες ενδείξεις τά έργα πού εμμένουν καθαρά στήν εγγενή δομή τους χάνουν ένα συστατικό τού χαρακτήρα τους, τόν συντελεστή τριβής τους, και έτσι γίνονται και στήν εσωτερική δομή τους, αυτά καθ' έαυτά, όλο και πίο άδιάφορα. Τό γεγονός όμως οτι έντελώς άφηρημένοι πίνακες μπορούν νά άναρτώνται σέ επίσημες αίθουσες χωρίς νά ενοχλούν δέν δικαιολογεί μιά παλινόρθωση τής παραστατικής απεικόνισης, πού είναι a priori άνετη, ακόμη και αν γιά τούς σκοπούς τής συμφιλίωσης μέ τό άντικείμενο επιλέγεται ό Ché Guevara. Τελικά όμως ή πρόοδος δέν είναι μόνον ή αύξανόμενη κατοχή τών υλικών και ή προϊούσα έκπνευμάτιση, αλλά μιά πρόοδος τού πνεύματος υπό τήν έγελιανή έννοια τής συνείδησης τής ελευθερίας του. "Αν ό Beethoven κατείχε πίο καλά από τόν Bach τά υλικά του, αυτό είναι ένα έρώτημα πού θά μπορούσε νά προκαλέσει ατελείωτες συζητήσεις· ό καθένας από τούς δύο δάμασε τό υλικό του τελειότερα σέ διαφορετικές κατευ-

θύνσεις. Τό ερώτημα ποιος από τούς δύο μπορεί νά τοποθετηθεί πιά ψηλά στην Ιεραρχική κλίμακα είναι περιττό καί άσκοπο- δέν είναι όμως περιττή καί άσκοπη ή διαπίστωση ότι ή φωνή τής ώριμότητας του υποκειμένου, ή χειραφέτηση από τόν μύθο καί ή συμφιλίωση μέ αυτόν, δηλαδή τό περιεχόμενο αλήθειας, άναπτύχθηκαν περισσότερο στον Beethoven παρά στον Bach. Αυτό τό κριτήριο είναι ισχυρότερο από όποιοδήποτε άλλο.

Η αισθητική ονομασία γιά τήν κατοχή των υλικών, ή τεχνική, μιά λέξη δανεισμένη από τούς αρχαίους, οί όποιοι κατέτασσαν τίς τέχνες στίς χειροτεχνικές δραστηριότητες, έλαβε τή σημερινή σημασία της μόλις στους νεώτερους χρόνους. Φέρει τά χαρακτηριστικά μιας εποχής στήν όποια ή μέθοδος φαινόταν αυτόνομη καί ανεξάρτητα από τό πράγμα. Όλες οί καλλιτεχνικές διαδικασίες πού πλάθουν τό υλικό, καί καθοδηγούνται από αυτό, αποτελούν αναδρομικά ένα κοινό τεχνολογικό πλαίσιο, ακόμη καί όσες δέν έχουν άποχωρισθεΐ ακόμη από τή χειροτεχνική πρακτική τής μεσαιωνικής παραγωγής άγαθών, μέ τήν όποια ή τέχνη, άντιστεκόμενη στήν ενσωμάτωσή της στον καπιταλισμό, δέν διέκοψε εντελώς τήν επαφή της. Τό κατώφλι μεταξύ χειροτεχνίας καί τεχνικής μέσα στήν τέχνη δέν είναι, όπως στήν ύλική παραγωγή, ή αύστηρή ποσοτικοποίηση των παραγωγικών διαδικασιών, πού θά ήταν άσυμβίβαστη μέ τόν ποιοτικό στόχο (Telos), ούτε ή εισαγωγή μηχανών, αλλά τό γεγονός ότι ή καλλιτεχνική συνείδηση κατέχει καί χρησιμοποιεί σέ μεγάλο βαθμό ελεύθερα τά μέσα, σέ αντίθεση πρός τήν παραδοσιακή κρατία, υπό τό κάλυμμα τής όποιας ώρίμασε ή δυνατότητα ελεύθερης διάθεσης των μέσων. "Όσον αφορά τό πνευματικό περιεχόμενο ή τεχνική πλευρά είναι άπλώς μιά μεταξύ πολλών άλλων κανένα έργο τέχνης δέν είναι μόνο τό σύνολο των τεχνικών του στοιχείων. Τό επιχείρημα ότι ή ματιά πού από τά έργα τέχνης άντισταμβάνεται μόνο πώς είναι φτιαγμένα καί τίποτε άλλο παραμένει εντεύθεν τής καλλιτεχνικής εμπειρίας είναι ασφαλώς ένας κοινός τόπος τής πολιτιστικής ιδεολογίας, ένας πάγιος απολογητικός ισχυρισμός, περιέχει όμως καί ένα στοιχείο αλήθειας πού τό νομιμοποιεί απέναντι στή νηφάλια λογική όταν αυτή έγκαταλείπεται. Η τεχνική όμως έχει συστατική σημασία γιά τήν τέχνη, διότι ενσαρκώνει τήν ιδέα ότι όλα τά έργα τέχνης είναι φτιαγμένα από ανθρώπους, ότι ή καλλιτεχνική υπόσταση κάθε έργου είναι προϊόν τους. Μεταξύ τε-

χνικής καί πνευματικού περιεχομένου πρέπει νά γίνεται διάκριση-Ιδεολογικό χαρακτήρα έχει μόνον εκείνος ό άφηρημένος διαχωρισμός πού ξεδιαλέγει μέσα από την υποτιθέμενη απλή τεχνική τά ύπερτεχνικά στοιχεία, λές καί στά σημαντικά έργα ή τεχνική καί τό πνευματικό περιεχόμενο δέν παράγονται άμοιβαία. Τό νομιναλιστικό άνοιγμα τού Shakespeare πρός τή θνητή καί εσωτερικά άστείρευτα πλούσια ατομικότητα ως νοηματικό περιεχόμενο είναι συνάρτηση τής αρχιτεκτονικής, τρόπον τινά επικής σειραϊκής διάταξης σύντομων σκηνών, καί αυτή ή τεχνική συρραφής επεισοδίων επιβάλλεται από τό νοηματικό περιεχόμενο, μιά μεταφυσική εμπειρία πού σπάζει τή νοηματοδοτική τάξη των παλαιών ενοτήτων. Στίς παπαδίστικες λέξεις δίδαγμα ή μήνυμα ή διαλεκτική σχέση μεταξύ τού πνευματικού ή νοηματικού περιεχομένου καί τεχνικής είναι έκπραγματισμένη σέ απλή διχοτόμηση. Η τεχνική έχει χαρακτήρα κλειδιού γιά τή γνώση τής τέχνης- μόνον αυτή οδηγεί τόν στοχασμό στόν πυρήνα τών έργων, άν καί μόνον εκείνον πού καταλαβαίνει τή γλώσσα της. Επειδή τό πνευματικό περιεχόμενο δέν είναι κάτι κατασκευασμένο, ή τεχνική δέν αποδίδει τό όλον τής τέχνης, αλλά μόνο μέσα από τή συγκεκριμένη εφαρμογή της μπορούμε νά εικάσουμε τό πνευματικό περιεχόμενο. Η τεχνική είναι ή προσδιορίσιμη δομή τού αινίγματος στά έργα τέχνης, ορθολογική καί ταυτόχρονα μή έννοιολογική. Επιτρέπει τήν κρίση μέσα στη ζώνη οπού δέν σχηματίζονται συλλογιστικές κρίσεις. Τά τεχνικά ζητήματα τών έργων τέχνης περιπλέκονται άσφαλώς ατελείωτα καί δέν μπορούν νά λυθούν μέ μιά ετυμηγορία. Άλλά κατά βάση μπορούν νά κριθούν στό Ιδιο τους τό πλαίσιο άναφοράς. Μαζί μέ τόν βαθμό «λογικότητας» τών έργων ή τεχνική προσφέρει καί τό κριτήριο γιά τήν αναστολή της. Η απομόνωση τής τεχνικής θά ταίριαζε στη χυδαία συνήθεια, αλλά είναι εσφαλμένη, διότι υπαγορεύεται από τά προβλήματα πού ένα έργο καλείται νά λύσει, από τήν άπορητική του κατάσταση στήν οποία αντικειμενικά βρίσκεται. Μόνον αυτή μάς επιτρέπει νά διαπιστώσουμε τί είναι ή τεχνική ενός έργου, άν είναι επαρκής ή όχι, όπως καί άντίστροφα, μόνον ή τεχνική υφή ενός έργου άναδεικνύει τό αντικειμενικό πρόβλημα του. Όπως κανένα έργο δέν μπορεί νά κατανοηθεῖ χωρίς τήν κατανόηση τής τεχνικής του, έτσι καί αυτή δέν μπορεί νά κατανοηθεῖ χωρίς τήν κατανόηση τού έργου. Ο βαθμός στόν όποιο μιά τεχνική

ξεπερνά την Ιδιαιτερότητα ενός έργου και λαμβάνει γενικό χαρακτηριστήρα ή είναι μοναδολογική ποικίλλει στην Ιστορία- όμως ακόμη και στίς είδωλοποιημένες эпоχές με δεσμευτικές τεχνοτροπίες ή τεχνική φρόντιζε ώστε αυτές να μην κυβερνούν τό έργο άφηρημένα, άλλα να εντάσσονται στη διαλεκτική τής άτομοποίησής του. Η τεχνική έχει μεγαλύτερη βαρύτητα από όση τής αποδίδει ό ξένος πρós τήν τέχνη άνορθολογισμός, και αυτό φαίνεται από τό απλό γεγονός ότι όσο πιο βαθιά εισχωρεί κανείς στην υφή ενός έργου, τόσο πιο πλούσιο άποδεικνύεται, μέ τήν προϋπόθεση ασφαλώς ότι ό παρατηρητής έχει γενικά τήν ικανότητα εμπειρίας τής τέχνης. Η κατανόηση κυμαίνεται ανάλογα μέ τή γνώση τής τεχνικής πλοκής τών έργων. Η ρήση ότι ή συνείδηση σκοτώνει είναι ένα παραμύθι για παιδιά- θανάσιμη είναι μόνον ή ψευδής συνείδηση. Η τεχνική-επαγγελματική γνώση κάνει τήν τέχνη κατ' άρχάς σύμμετρη πρós τή συνείδηση, επειδή σε μεγάλο βαθμό μπορεί κανείς να τή μάθει. Αύτά που ένας δάσκαλος πειστικά επικρίνει στίς εργασίες τού μαθητή του είναι τό πρώτο μοντέλο ελλείψεων στίς επαγγελματικές του γνώσεις- οί διορθώσεις συνιστούν τό πρώτο μοντέλο τών ίδιων τών επαγγελματικών γνώσεων. Αύτά τά μοντέλα είναι προκαλλιτεχνικά καθόσον αναπαράγουν προϋπάρχοντα πρότυπα και κανόνες- οδηγούν πέρα από αυτά όταν τά χρησιμοποιούμενα τεχνικά μέσα άντιπαραβάλλονται μέ τό έπιδικώμενο πράγμα. Σε ένα πρωτόγονο στάδιο, που σπάνια τό ξεπερνά ή συνήθως προσφερόμενη διδασκαλία σύνθεσης, ό δάσκαλος επικρίνει τίς παράλληλες πέμπτες και συνιστά άντ' αυτών καλύτερη επεξεργασία τής κίνησης τών φωνών. Άν όμως δέν είναι σχολαστικός, θά δείξει στόν μαθητή ότι οί παράλληλες πέμπτες είναι επιτρεπτές ως τεχνικό μέσον για τήν επίτευξη ορισμένων επιδράσεων, όπως στόν Debussy, ή ακόμη ότι ή απαγόρευσή τους χάνει τό νόημά της έξω από τό τονικό σύστημα άναφοράς. Η επαγγελματική δεξιότητα είναι κάτι παραπάνω από τό άπομονώσιμο και περιορισμένο πλαίσιο τών τεχνικών γνώσεων. Η έμπειρη ματιά που περνάει πάνω από μία παρτιτούρα ή ένα σχέδιο διαπιστώνει άμέσως, σχεδόν μιμητικά και πριν από οποιαδήποτε άνάλυση, αν ένα καλλιτεχνικά δουλεμένο άντικείμενο αποπνέει τεχνική δεξιότητα ή όχι, και μαντεύει τό μορφολογικό του επίπεδο. Άλλά αυτό είναι μόνον ή άρχή. Πρέπει να μπορεί κανείς να δώσει εξηγήσεις γι' αυτά που συνιστούν τήν τε-

χνική δεξιότητα, ή όποια κατ' άρχάς είναι μιά πνοή, μιά αύρα των μορφωμάτων, σε παράξενη αντίθεση προς τίς παραστάσεις πού έχουν οι ερασιτέχνες γιά την καλλιτεχνική ικανότητα. Τό στοιχείο τής αύρας, πού κατά φαινομενικά παράδοξο τρόπο συνδέεται μέ τήν τεχνική, είναι ή μνήμη τού χεριού πού πέρασε τρυφερά, σάν χάνδι πάνω από τίς γραμμές τού μορφώματος καί άρθρώνοντάς τες τίς μετρίασε. Τέτοιες εξηγήσεις τίς δίνει ή ανάλυση, ή οποία κρύβεται επίσης μέσα στην τεχνική δεξιότητα. Σέ σύγκριση μέ τή συνθετική λειτουργία των έργων τέχνης, πού όλοι τή γνωρίζουν, κατά παράξενο τρόπο παραμελείται τό αναλυτικό στοιχείο. "Οντας τό αντίθετο τής σύνθεσης, έχει τή θέση του στην οικονομία των στοιχείων πού άπαρτίζουν τό μόρφωμα, ενώ ενυπάρχει στό έργο τέχνης, αντικειμενικά, όσο καί ή σύνθεση. Ο διευθυντής ενός μουσικού συνόλου πού αναλύει ένα έργο γιά νά τό έκτελέσει μέ άρμόζοντα τρόπο αντί νά τό αποδώσει πιθηκίζοντας, ξαναζωντανεύει έναν από τούς όρους πού κατέστησαν δυνατό τό Ιδιο τό έργο. Η ανάλυση πρέπει νά άποκαλύψει δείκτες μιας ανώτερης έννοιας τής τεχνικής δεξιότητας· τέτοιοι είναι, λόγου χάρη στή μουσική, ή «ροή» μιας σύνθεσης: ότι ό συνθέτης δέν τήν έχει συλλάβει μέτρο προς μέτρο, αλλά διαμέσου των μέτρων, σέ τόξα· ή ότι μιά παρόρμηση προεκτείνεται, συνεχίζεται, αντί νά διακόπτεται στίς συρραπτόμενες προσθήκες καί νά παραλύει. Μιά τέτοια δυναμική αντίληψη τής τεχνικής είναι ό αληθινός *gradus ad Pamassum*.⁸³ Αυτό μπορεί νά γίνει πιό φανερό μόνο μέ τήν αισθητική μελέτη περιπτώσεων. Όταν ό Alban Berg απαντούσε άρνητικά στό απλοϊκό ερώτημα αν από τόν R. Strauss θά μπορούσε κανείς νά θαυμάσει τουλάχιστον τήν τεχνική του, είχε στό στόχαστρό του τόν μή δεσμευτικό χαρακτήρα τής μεθόδου τού Strauss, ή όποια επιδιώκει συνειδητά μιά σειρά από έφέ πού δέν προκύπτουν τό ένα μέσα από τό άλλο ως αναγκαίο επακόλουθο τής μουσικής λογικής. Αυτή ή τεχνική κριτική έμφαντικά τεχνικών έργων άγνοεί άσφαλώς μιά αντίληψη ή οποία ανάγει τήν έκπληξη σέ διαρκή άρχή καί άναζητεί τήν ενότητα τού έργου κατευθειάν στην άνορθολογιστική άναστολή αυτού πού ή παράδοση τής υποχρεωτικής τεχνοτροπίας άποκαλούσε λογική ή ενότητα. Είναι εύλογο νά αντιτείνει κανείς ότι μιά τέτοια έννοια τής τεχνικής δέν εμμένει στό πλαίσιο τού έκάστοτε έργου, έρχεται από έξω, από τό ιδανικό μιας σχολής ή όποια, όπως αυτή

του Schönberg, με τό αίτημα τής αναπτυσσόμενης παραλλαγής κα-
τά άναχρονιστικό τρόπο διατηρεί την παραδοσιακή μουσική λογι-
κή για νά τή χρησιμοποιήσει κατά τής παράδοσης. Άλλά ένα τέτοιο
αντεπιχείρημα δεν θά έβρισκε τόν καλλιτεχνικό στόχο στόν όποιο
υποτίθεται ότι άποβλέπει. Ή κριτική του Berg στήν τεχνική του
Strauss είναι βάσιμη, διότι όποιος άπορρίπτει τή λογική δεν είναι
Ικανός για εκείνο τό είδος επεξεργασίας πού υπηρετεί ό τύπος τε-
χνικών γνώσεων πού ίσχυε καί για τόν Strauss. Ήδη τά ρήγματα
καί τά άλματα σύμφωνα μέ τήν ιδέα τού απρόοπτου (imprévu) τού
Berlioz είναι άσφαλώς προμελετημένα. Ταυτόχρονα όμως διατα-
ράσσουν τόν παλμό τής μουσικής ροής, τόν όποιο αναπληρώνει
μιά χειρονομία ενθουσιασμού. Μιά μουσική πού στηρίζεται τόσο
πολύ στά στοιχεία τού χρόνου καί τής δυναμικής, όπως αύτή τού
Strauss, είναι άσυμβίβαστη μέ μιά τεχνική πού δέν οργανώνει συνε-
κτικά τή χρονική ακολουθία τών γεγονότων. Ή σχέση μεταξύ σκο-
πού καί μέσων είναι άντιφατική. Καί ή αντίφαση δέν άφορα μόνο
τό σύνολο τών μέσων, αλλά έπεκτείνεται καί στόν σκοπό, τήν εξύ-
μνηση τού τυχαίου, ή όποια πανηγυρίζει ως έλεύθερη ζωή κάτι πού
δέν είναι παρά ή άναρχη παραγωγή εμπορευμάτων καί ή βαναυσό-
τητα εκείνων πού τήν εξουσιάζουν. Σέ μιά εσφαλμένη έννοια τής
συνέχειας στηριζόταν καί ή αντίληψη για μιά εύθύγραμμη πρόοδο
τής καλλιτεχνικής τεχνικής ανεξάρτητα από τό περιεχόμενο, ενώ ή
χειραφέτηση τής τεχνικής μπορεί νά προσβληθεί από τήν αναλή-
θεια τού πνευματικού περιεχομένου. Πόσο στενά συνδέεται ή τε-
χνική μέ τό πνευματικό περιεχόμενο, σέ αντίθεση πρós τίς στερεό-
τυπες παραστάσεις, τό εξήγησε ό Beethoven μέ τήν παρατήρησή του
ότι στήν πραγματικότητα πολλά από τά έφέ πού συνήθως αποδίδον-
ται στή φυσική Ιδιοφυία τού συνθέτη οφείλονται μόνο στήν επιδέ-
ξια χρήση τής ελαττωμένης έβδομης. Τό κύρος μιας τέτοιας νηφα-
λιότητας καταδικάζει κάθε φλυαρία περί δημιουργικότητας. Άπαι-
τείται ή ρεαλιστική άντικειμενικότητα τού Beethoven για νά άπονε-
μηθεί δικαιοσύνη τόσο στήν αισθητική φαινομενικότητα όσο καί
στήν άπουσία τής φαινομενικότητας. Ή διαπίστωση άσυνεπειών
ανάμεσα στήν τεχνική, δηλαδή σέ αυτό πού θέλει τό έργο τέχνης,
προπάντων τήν έκφραστική-μμητική του διάσταση, καί στο περιε-
χόμενο αλήθειας του προκαλεί συχνά εξεγέρσεις κατά τής τεχνικής.
Ή έννοια τής τεχνικής έχει τήν εγγενή τάση νά άυτονομείται σέ βά-

ρος τού σκοπού της, νά γίνεται αυτοσκοπός με τη μορφή μιάς δεξιότητας πού λειτουργεί στό κενό. Εναντίον μιας τέτοιας τεχνικής αντέδρασαν οί ζωγράφοι τού φωβισμού. Ἀνάλογη ήταν ή σχέση τού Schönberg κατά την περίοδο τής ελεύθερης άτονικότητας πρós την όρχηστρική λαμπρότητα τής νεογερμανικής σχολής. Στό άρθρο του «Probleme des Kunstunterrichts» [Προβλήματα στή διδασκαλία τής τέχνης]⁸⁴ ό Schönberg, ό συνθέτης πού υπογράμμισε τή σημασία τής συνεπούς τεχνικής κατάρτισης όσο κανέννας άλλος μουσικός τής εποχής του, καταφέρθηκε ρητά κατά τής τυφλής εμπιστοσύνης στήν τεχνική ως τή μοναδική σωτηρία. Ἡ έκπραγματισμένη τεχνική προκαλεί συχνά διορθωτικές τάσεις πού ρέπουν πρós τό «άγριο», τή βαρβαρότητα, τόν τεχνικό πρωτογονισμό, τήν άρνηση τής τέχνης. Αυτό πού λέγεται μοντέρνα τέχνη μέ τήν πλήρη σημασία τού όρου έκπήγασε από αυτό τό ρεύμα, τό όποιο μή μπορώντας νά έγκαθιδρυθεί μετατράπηκε πάλι παντού σέ τεχνική. Ἀλλά δέν ήταν μιά όπισθοδρομική τάση. Ἡ τεχνική δέν είναι μιά υπεραφθονία μέσων, αλλά ή συγκεντρωμένη Ικανότητα τού καλλιτέχνη νά άνταποκριθεί στίς άντικειμενικές άπαιτήσεις τού πράγματος. Αυτή ή ιδέα περί τεχνικής προωθείται μερικές φορές καλύτερα μέ τόν περιορισμό τών μέσων παρά μέ τή συσσώρευση καί τήν άνάλωσή τους. Τά λιτά 3 κομμάτια γιά πιάνο, έργο 11, τού Schönberg, παρά τή μεγαλειώδη άνεπιτηδειότητα τού νέου τους ξεκινήματος, ξεπερνούν από τεχνική άποψη τήν ορχήστρα τού *Ein Heldenleben* [Ἡ ζωή ενός ηρώα, τού R. Strauss], από τήν παρτιτούρα τού όποιοι μόνον ένα μικρό μέρος άκούει κανείς πραγματικά· έτσι τά μέσα δέν εξυπηρετούν πιά ούτε τόν πίο άμεσο σκοπό τους, τήν άκουστική εμφάνιση αύτών πού φαντάσθηκε ό συνθέτης. Τό ερώτημα είναι μήπως ή «δεύτερη τεχνική» τού ώριμου Schönberg ήταν μιά έπαναστροφή στό επίπεδο πρίν από τήν άναστολή τής πρώτης. Ἀλλά καί ή αυτονόμηση τής τεχνικής, μέσω τής οποίας εμπλέκεται στή διαλεκτική τής, δέν είναι απλώς τό άμάρτημα ότι περιέρχεται σέ μιά ρουτίνα, όπως φαίνεται από τή σκοπιά τής άνάγκης γιά καθαρή έκφραση. Λόγω τής στενής σχέσης της μέ τό πνευματικό περιεχόμενο ή τεχνική είναι θεμιτό νά έχει τή δική της ζωή. Στίς διάφορες φάσεις της ή τέχνη έχει συνήθως τήν άνάγκη νά επανέρχεται σέ στοιχεία από τά όποια ήταν αναγκασμένη νά παραιτηθεί. Τό γεγονός ότι μέχρι σήμερα οί καλλιτεχνικές έπαναστάσεις έγιναν άντιδραστικές δέν έξη-

γείται ούτε δικαιολογείται από αυτό, αλλά οπωσδήποτε έχει μία σχέση με αυτή την ανάγκη. Οι απαγορεύσεις έχουν ένα στοιχείο επαναστροφής, τό Ιδιο καί ή άπαγόρευση τής πληθωρικής πολυτέλειας καί πολυπλοκότητας· μεταξύ άλλων χαλαρώνουν καί γι' αυτόν τόν λόγο, μολονότι είναι διαποτισμένες μέ άρνηση. Αυτό συνιστά μία από τίς διαστάσεις στή διαδικασία στροφής πρός τή νηφάλια αντικειμενικότητα. Περίπου δέκα χρόνια μετά τόν δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, όταν οί συνθέτες χόρτασαν τή μετά τόν Webern σημειακή μουσική, μέ χτυπητό παράδειγμα τό *Le Marteau sans maître* τον P. Boulez, ή διαδικασία επαναλήφθηκε, αυτή τή φορά ώς κριτική τής ιδεολογίας πού στήριζε τήν απόλυτη επάνεναρξη από τήν αρχή, τό «ρήμαγμα». Κάτι παρόμοιο πρέπει νά ήταν, τέσσερις δεκαετίες ωρίτερα, τό πέρασμα του Picasso από τίς *Demoiselles d'Avignon* στόν συνθετικό κυβισμό. Στήν εμφάνιση καί έξαφάνιση τεχνικών άλλεργιών καθρεφτίζονται οί ίδιες ιστορικές εμπειρίες όπως στό πνευματικό περιεχόμενο, τό όποιο εδώ επικοινωνεί μέ τήν τεχνική. - Ή καντιανή ιδέα τής σκοπιμότητας, πού νοείται ώς συνδετικός κρίκος ανάμεσα στήν τέχνη καί τό εσωτερικό τής φύσης, συγγενεύει μέ τήν τεχνική. Αυτό πού επιτρέπει στά έργα τέχνης νά οργανώνονται έτσι ώστε νά είναι πολύ πύ σκόπιμα από όσο θά μπορούσε νά είναι ή απλή ύπαρξη, ή εμπειρική ζωή, είναι ή τεχνική· μόνο μέσω τής τεχνικής γίνονται σκόπιμα. Αόγω τής νηφαλιότητάς της ή έμφαση στήν τεχνική παραξενεύει τόν άπειρόκαλο: είναι πάρα πολύ φανερή ή προέλευση τής τεχνικής από τήν πεζή πρακτική τής καθημερινότητας, τήν οποία ή τέχνη άπεχθάνεται. Τίποτε δέν ενοχοποιεί τόσο πολύ τήν τέχνη γιά τή δημιουργία ψευδαισθήσεων όσο ή τεχνική πλευρά τής μαγείας της, πού είναι απαραίτητη, άφού μόνο μέ τή βοήθεια τής τεχνικής, τό μέσον αποκρυστάλλωσής της, άπομακρύνεται από τήν πεζή καθημερινότητα. Ή τεχνική φροντίζει ώστε τό έργο τέχνης νά είναι κάτι περισσότερο από μία συσσώρευση αντικειμενικά υπαρκτών στοιχείων, καί αυτό τό περισσότερο είναι τό πνευματικό τους περιεχόμενο.

Στή γλιόσσα τής τέχνης οί εκφράσεις τεχνική, επαγγελματική δεξιοτεχνία, χειροτεχνία είναι συνώνυμα. Αυτό υποδηλώνει εκείνη τήν άναχρονιστική χειροτεχνική πλευρά, τήν «τέχνη» του χειρώνακτα τεχνίτη, πού δέν διέφυγε από τή βαρυθυμία του Valéry. Ή ίδια προσμειγνύει στήν ύπαρξη τής τέχνης κάτι ειδυλλιακό, καί

μάλιστα σέ μιά εποχή στην οποία καμμία αλήθεια όέν μπορεί πιά νά είναι αθώα. "Όπου όμως ή αυτόνομη τέχνη υιοθέτησε στά σοβαρά τίς βιομηχανικές μεθόδους παραγωγής, αυτές παρέμειναν εξωτερικές πρός την τέχνη. Ή μαζική άναπαραγωγιμότητα δέν έγινε εγγενής μορφολογικός νόμος της, τουλάχιστον όχι έτσι όπως άρέσκεται νά τής τό επιβεβαιώνει όποιος ταυτίζεται μέ τόν επιτιθέμενο.⁸⁴⁰ 'Ακόμη καί στόν κινηματογράφο, υπό τήν κοινωνικοοικονομική πίεση, υπάρχει ένα χάσμα ανάμεσα στά βιομηχανικά καί τά αισθητικά-χειροτεχνικά στοιχεία του. Ή ριζική εκβιομηχάνιση τής τέχνης, ή πλήρης προσαρμογή της στήν πίο προχωρημένη τεχνική εξέλιξη, έρχεται σέ σύγκρουση μέ τήν πλευρά τής τέχνης πού άρνεϊται νά αφομοιωθεί. "Αν ή τεχνική τείνει πρός τό σημείο φυγής τής εκβιομηχάνισης, τότε εξακολουθεί νά αποβαίνει αισθητικά σέ βάρος τής εσωτερικής διαμόρφωσης τών έργων καί κατά συνέπεια σέ βάρος τής ίδιας τής τεχνικής. Αυτό προσδίδει στήν τέχνη ένα άρχαϊκό στοιχείο πού τήν εκθέτει. Ό φανατισμός μέ τόν όποιο γενιές νεαρών προτιμούν τή τζάζ είναι μιά άσυνείδητη διαμαρτυρία εναντίον αύτοϋ τού στοιχείου καί ταυτόχρονα φανερώνει τήν εμπεριεχόμενη αντίφαση, διότι ή παραγωγή πού προσαρμόσθηκε πρός τή βιομηχανία, ή τουλάχιστον συμπεριφέρεται σάν νά τό έχει κάνει, στήν υφή της υστερεί πάρα πολύ σέ σχέση μέ τίς καλλιτεχνικές, μορφοποιητικές παραγωγικές δυνάμεις. Ή τάση πού έχουν σήμερα τά πίο διαφορετικά μέσα έκφρασης νά χειρίζονται επιδέξια τό τυχαίο είναι Ίσως, μεταξύ άλλων, καί μιά προσπάθεια άποφυγής αύτού πού δέν ταιριάζει στή σημερινή εποχή, τής τρόπον τινά περιττής πλέον στήν τέχνη χειροτεχνικής διαδικασίας, χωρίς νά παραδίδεται όμως ή τέχνη στή σκόπιμη όρθολογικότητα τής μαζικής παραγωγής. Τό άναπόφευκτο όσο καί -λόγω τού ζήλου μέ τόν οποίο τίθεται καί τής κοινωνικής άφέλειας πού τό θεωρεί κορυφαίο καί καθοριστικό γιά τήν εποχή μας- ύποπτο ερώτημα σχετικά μέ τή φύση καί τόν ρόλο τής τέχνης στήν τεχνολογική εποχή μπορεί νά προσεγγισθεί άσφαλώς μόνον άν στοχασθούμε πάνω στή σχέση μεταξύ τών έργων τέχνης καί τής σκοπιμότητας. 'Από τήν τεχνική τους τά έργα τέχνης ορίζονται βέβαια ως μορφώματα πού αυτά καθ' έαυτά είναι σκόπιμα. Αλλά ό αντικειμενικός τους σκοπός, τό τελικό τους όριο (*terminus ad quem*), βρίσκεται αποκλειστικά μέσα στά ίδια, όχι έξω από αυτά. Γιαυτό

καί ἡ τεχνική πού υπηρετεῖ τὴν ἐνύπαρκτη σκοπιμότητα τοὺς παραμένει «χωρὶς σκοπό», ἐνῶ ἡ τεχνική ἔχει σταθερό μοντέλο τῆς τὴν ἐξωαισθητικῆς σκοπιμότητας. Ἡ παράδοξη διατύπωση τοῦ Κίττη^{84Λ} ἐκφράζει μιὰ ἀντινομικὴ σχέση, τὴν ὅποια ὁ στοχαστὴς τῶν ἀντινομιῶν δὲν ἐξηγεῖ ρητά: μέ τὴν τεχνικοποίησίν τους, πού τὰ συνδέει ὅπωςδῆποτε στενά μέ τίς σκόπμες (πρακτικές-λειτουργικές) μορφές, τὰ ἔργα τέχνης ἐρχονται σέ ἀντίθεση πρὸς τὴν ἀσκοπη παρουσία τους. Στὴν καλλιτεχνικὴ βιοτεχνία τὰ προϊόντα λαμβάνουν σκόπμες μορφές, λόγου χάρι αεροδυναμικές, οἱ ὁποῖες ἀποβλέπουν στὴ μείωση τῆς ἀντίστασης τοῦ ἀέρα, ἀκόμη καί ἂν γιὰ τίς καρέκλες δὲν ἀναμένεται μιὰ τέτοια ἀντίσταση. Ἀλλὰ ἡ καλλιτεχνικὴ βιοτεχνία εἶναι μιὰ κραυγὴ προειδοποίησης πρὸς τὴν τέχνη. Τό ἀπαραίτητο ὀρθολογικὸ στοιχεῖο τῆς τέχνης, πού ἐνσαρκώνεται στὴν τεχνικὴ τῆς, δουλεύει ἐναντίον τῆς. Δὲν εἶναι ἀσφαλῶς ὅτι ἡ ὀρθολογικότητα σκοτώνει τὸ ἀσυνείδητο, τὴν οὐσία ἢ οτιδῆποτε ἄλλο, ἀφοῦ ἡ τεχνικὴ ἀκριβῶς εἶναι αὐτὴ πού ἔκανε τὴν τέχνη ικανὴ νὰ προσεγγίσει τὸ ἀσυνείδητο.-Τό ζήτημα εἶναι ὅτι τὸ καθαρά ὀρθολογικὰ ἐπεξεργασμένο ἔργο τέχνης, ἀκριβῶς λόγω τῆς ἀπόλυτης αὐτονομίας του, θὰ ἔτεινε νὰ καταργήσει τὴ διαφορὰ μεταξύ τῆς τέχνης καί τῆς ἐμπειρικής ὑπαρξης, θὰ ἐξομοιωνόταν μέ τὸν ἀντίποδά του, τὰ ἐμπορεύματα, χωρὶς νὰ τὰ μιμεῖται. Δὲν θὰ διακρινόταν πιά ἀπὸ τὰ σκόπιμα-ὀρθολογικὰ μορφώματα παρὰ μόνον καθόσον δὲν θὰ ἐξυπηρετοῦσε κανέναν σκοπό, καί αὐτὸ βέβαια θὰ διέψευδε τὸ ἔργο τέχνης. Ἡ ολότητα τῆς ἐνδοαισθητικῆς σκοπιμότητας οδηγεῖ στό πρόβλημα τῆς σκοπιμότητας τῆς τέχνης πέρα ἀπὸ τὴν περιοχὴ τῆς καί μπροστὰ σέ αὐτὸ τὸ πρόβλημα ἡ τέχνη ἀποτυγχάνει. Εἰσακολουθεῖ νὰ ἰσχύει ἡ ἐκτίμηση ὅτι τὸ αὐστηρὰ τεχνικὸ ἔργο ἔχει ἀποτύχει, ἐνῶ τὰ ἔργα πού ἀναστέλλουν τὴν ἀνάπτυξη τῆς τεχνικῆς τους, εἶναι ἀσυνεπῆ. Ὡς καί ἡ τεχνικὴ ἐνσαρκώνει τὴ γλώσσα τῆς τέχνης, ἐντούτοις διαλύει τὴ γλώσσα τῆς· αὐτὸ δὲν μπορεῖ νὰ τὸ ἀποφύγει. Στὴν τέχνη, ὅπως καί οπουδῆποτε ἄλλου, ἡ ἐννοια τῶν τεχνικῶν παραγωγικῶν δυνάμεων δὲν πρέπει νὰ φετιχοποιεῖται. Ἀλλιῶς ἡ τέχνη γίνεται ἀντανάκλαση τῆς τεχνοκρατίας, ἡ ὅποια εἶναι μιὰ μορφὴ κοινωνικῆς κυριαρχίας ὑπὸ τὸν μανδύα τῆς ὀρθολογικότητας. Οἱ τεχνικὲς παραγωγικὲς δυνάμεις ἀπὸ μόνες τους δὲν εἶναι τίποτε. Ἀποκτοῦν τὴ σημασία τους μόνον σέ σχέση μέ τὸ σκοπὸ τους μέσα

στό έργο, σέ τελική ανάλυση σε σχέση με τό περιεχόμενο αλήθειας του ποιήματος, τής μουσικής σύνθεσης, τού ζωγραφικού πίνακα. Στην τέχνη πάντως αυτή ή σκοπιμότητα των μέσων δέν είναι διαφανής. Στην τεχνολογία ό σκοπός συχνά κρύβεται, ενώ δέν άποτελει άμεσο κριτήριο γι' αυτή. Η ανακάλυψη καί ή γρήγορη ανάπτυξη τής τεχνικής τής ενορχήστρωσης στή μουσική σύνθεση, στίς αρχές τού δέκατου ένατου αιώνα, είχε άσφαλώς τεχνοκρατικά χαρακτηριστικά τύπου Saint-Simon. Η συσχέτισή της μέ τόν σκοπό τής ενοποίησης τών έργων τέχνης σέ όλες τους τίσ διαστάσεις έγινε σέ ένα μεταγενέστερο στάδιο, όποτε άσφαλώς έπέφερε ποιοτικές αλλαγές στην τεχνική τής ορχήστρας. Λόγω τής διαπλοκής μεταξύ σκοπού καί μέσων στην τέχνη πρέπει νά είναι κανείς επιφυλακτικός όταν θέλει νά ορίσει τί είναι σκοπός καί τί είναι μέσα. Παραταύτα είναι άβέβαιο αν ή προσαρμογή στην έξωαισθητική τεχνική είναι χωρίς άλλο καί ένδοαισθητική πρόοδος. Δύσκολα θά μπορούσε κανείς νά θεωρήσει τέτοια πρόοδο τή *Symphonie phantastique* [Φανταστική συμφωνία, τού Berlioz], κάτι αντίστοιχο τών πρώτων παγκόσμιων εκθέσεων, συγκριτικά μέ τό όψιμο έργο τού Beethoven, πού εμπίπτει στην ίδια περίοδο. Άπό τότε άρχισε ή διάβρωση τής υποκειμενικής διαμεσολάβησης -στόν Berlioz: ή ελλιπής πραγματική επεξεργασία τής σύνθεσης-, πού σχεδόν κατά κανόνα συνοδεύει τήν τεχνικοποίηση, νά άσκει καί τήν επίβλαβή της επίδραση στά έργα τέχνης. Τό τεχνολογικό έργο δέν έχει a priori μεγαλύτερη εσωτερική συνοχή από εκείνο πού άντιδρώντας στην εκβιομηχάνιση συγκεντρώνεται στόν εαυτό του· συχνά επιδιώκει μέ άπληστία τήν πρόκληση εντυπώσεων υπό τήν έννοια μιας επίδρασης χωρίς λόγο, ενός «αίτιατού χωρίς αίτιο». Αυτό πού προσδίδει σημασία στίς σκέψεις γιά τήν τέχνη στην τεχνολογική εποχή, όπως τήν άποκαλούν οί δημοσιογράφοι, ή όποια χαρακτηρίζεται τόσο από τίσ κοινωνικές παραγωγικές σχέσεις όσο καί από τή στάθμη τών παραγωγικών δυνάμεων πού περικυκλώνονται από τίσ πρώτες, δέν είναι τόσο τό ερώτημα αν ή τέχνη άνταποκρίνεται στην τεχνική εξέλιξη όσο ή αλλαγή τών συστατικών γιά τήν τέχνη τρόπων εμπειρίας πού κατασταλάζουν στά έργα τέχνης. Τό ζήτημα άφορά τόν αισθητικό κόσμο τών εικόνων: ό προβιομηχανικός χάθηκε κατ' ανάγκη άμετάκλητα. Έδώ ή πρόταση μέ τήν οποία ό Benjamin άνοιγε τούς στοχασμούς του πάνω στόν

σουρρεαλισμό είναι καίρια: «Είναι δύσκολο πιά νά όνειρευθεί κανείς τό γαλάζιο λουλούδι».⁸⁵ Η τέχνη είναι μιμητική έξομοίωση μέ τόν κόσμο των εικόνων καί ταυτόχρονα ή διαλεύκανσή του μέσω μορφών κατοχής καί κυριαρχίας. Τόν κόσμο των εικόνων όμως, ένα απολύτως ιστορικό φαινόμενο, δέν θά τόν βρίσκαμε άν τόν αναζητούσαμε μέσα σέ ενα πλασματικό κόσμο εικόνων πού θά εξαλείφει τίς συνθήκες υπό τίς οποίες ζοϋν οί άνθρωποι. 'Από τό δίλημμα άν καί πώς είναι δυνατή μιά τέχνη πού, όπως φαντάζεται ή αδιόρθωτη καί άφελής άθωότητα, θά ταίριαζε στή σημερινή εποχή δέν βγαίνει ή τέχνη μέ τή χρησιμοποίηση τεχνικών μέσων ως τέτοιων, τά όποια είναι διαθέσιμα καί σύμφωνα μέ τήν κριτική συνείδηση τής τέχνης θά μπορούσαν νά χρησιμοποιηθούν, αλλά μέ τήν αυθεντικότητα ενός τρόπου εμπειρίας πού δέν προσηλώνεται σέ καμμία άμεσότητα, ή οποία έχει χαθεί γι' αυτή. 'Αμεσότητα αισθητικής συμπεριφοράς είναι πιά μόνον εκείνη πού συνδέεται μέ τόν οικουμενικά διαμεσολαβημένο κόσμο. Τό γεγονός ότί σήμερα ένας περιπατητής, εφόσον δέν αναζητήσει συστηματικά τά πίο απόμερα τοπία, μέσα στό δάσος θά ακούσει τά αεριοθούμενα πάνω από τό κεφάλι του δέν κάνει τή φύση απλώς γιά τήν παραστατική τέχνη άνεπίκαιρη, λόγου χάρη ως κάτι πού θά μπορούσε νά τό εξυμνήσει ή λυρική ποίηση, αλλά θίγει τήν ίδια τή μιμητική παρόρμηση. Η φυσιολατρική ποίηση είναι άναχρονιστική όχι μόνο λόγω τού θέματός της: έχει χαθεί τό περιεχόμενο αλήθειας της. Αυτό θά μπορούσε νά μάς βοηθήσει νά εξηγήσουμε τά ανόργανα χαρακτηριστικά στήν ποίηση τού Beckett καί τού Celan, πού δέν άναπολεί ούτε τή φύση ούτε τή βιομηχανία· ή ενσωμάτωση τής φύσης καί τής βιομηχανίας άκριβώς παρασύρει πρός τήν ποιητικοποίηση τους, ή οποία ήταν καί μιά πλευρά τού ίμπρεσσιονισμού, καί συμβάλλει στή σύναψη ειρήνης μέ κάτι μή ειρηνικό. Η τέχνη, ως προτρέχουσα μορφή συμπεριφοράς, δέν μπορεί πιά -άν υποθεθεί ότί κάποτε μπορούσε- νά ενσωματώσει μέσα της ούτε μιά παρθένα φύση ούτε τή βιομηχανία πού τήν άποξήρανε· αυτή ή διπλή άδυναμία είναι μάλλον ό κρυφός νόμος τής μή παραστατικότητας των αισθητικών εικόνων. Οί εικόνες τής μεταβιομηχανικής κατάστασης παριστάνουν έναν νεκρό κόσμο· προτρέχοντας μπορεί ίσως νά ξορκίζουν τόν πυρηνικό πόλεμο, μέ παρόμοιο τρόπο όπως πρίν από σαράντα χρόνια ό σουρρεαλισμός έσωζε τό Παρί-

σι στην εικόνα, παρουσιάζοντας το ως βοσκοτόπι για άγελάδες· τό ίδιο καί ο πληθυσμός του κατεστραμμένου από τούς βομβαρδισμούς Βερολίνου μετονόμασε τό Kurfiirstendamm έτσι ώστε νά θυμίζει τίς άγελάδες.⁸⁵ Όλη την καλλιτεχνική τεχνική, σε σχέση μέ τόν τελικό της στόχο (Telos), τή βαραίνει μιά σκιά άνορθολογικότητας, τό αντίθετο τής κατηγορίας πού τής προσάπτει ο αισθητικός άνορθολογισμός. Καί αύτή ή σκιά είναι για τήν τεχνική ένα άνάθεμα. Πάντως ένα στοιχείο γενικότητας είναι ένυπαρκτο στίς τεχνικές, όπως άλλωστε καί στή συνολική νομιναλιστική εξέλιξη. Ο κυβισμός ή ή μουσική σύνθεση μέ δώδεκα ήχους πού σχετίζονται μόνο μεταξύ τους είναι, σύμφωνα μέ τή βασική τους ιδέα γενικές διαδικασίες στην εποχή πού άρνείται τήν αισθητική γενικότητα. Η ένταση μεταξύ τής αντικειμενοποιητικής τεχνικής καί τής μιμητικής ούσίας των έργων τέχνης χαρακτηρίζεται κυρίως από μιά διαρκή προσπάθεια για νά σωθεί τό φευγαλέο καί παροδικό, ως κάτι άτρωτο από τήν έκπραγμάτση, πού ταυτόχρονα τή συνοδεύει. Η έννοια τής καλλιτεχνικής τεχνικής καθορίζεται Ισως μόνο σέ αύτή τή σισύφεια προσπάθεια· συγγενεύει μέ τό *tour de force*. Γύρω από αυτό περιστρέφεται ή θεωρία τού Valéry, μιά ορθολογική αντίληψη τής αισθητικής άνορθολογικότητας. Εξάλλου ή παρόρμηση τής τέχνης νά αντικειμενοποιεί τό φευγαλέο καί όχι τό μόνιμο μπορεί νά διατρέχει ολόκληρη τήν ιστορία. Ο Hegel δέν τό άντλήφθηκε καί έτσι, παρά τή διαλεκτική του, παρέβλεψε τόν χρονικό πυρήνα τού περιεχομένου αλήθειας της. Η ύποκειμενοποίηση τής τέχνης κατά τή διάρκεια τού δέκατου ένατου αιώνα, ή οποία ταυτόχρονα άπελευθέρωσε τίς τεχνικές της παραγωγικές δυνάμεις, δέν θυσίασε τήν αντικειμενική ιδέα τής τέχνης, αλλά δίδοντάς της χρονικό χαρακτήρα τήν άνέδειξε πίο άνάγλυφα, πίο καθαρά άπότι μπόρεσε ποτέ νά τήν ενσαρκώσει ή κλασσικιστική καθαρότητα. Η άκρα δικαιοσύνη πού άπονεμήθηκε έτσι στή μιμητική παρόρμηση μετατρέπεται σέ άκρα άδικία, διότι ή διάρκεια, ή αντικειμενοποίηση, σέ τελική άνάλυση άρνείται τή μιμητική παρόρμηση. Αλλά ή ευθύνη γι' αύτό πρέπει νά άναζητηθεί στην ιδέα τής τέχνης καί όχι στην υποτιθέμενη παρακμή της.

Ο αισθητικός νομιναλισμός είναι μιά διαδικασία πού εκτυλίσσεται μέσα στή μορφή καί μετατρέπεται ο ίδιος σέ μορφή: υπάρχει καί εδώ ή διαμεσολάβηση τού γενικού καί τού μερικού-ειδικού. Οί

νομιναλιστικές απαγορεύσεις δεδομένων μορφών είναι οδηγίες με δεσμευτική ισχύ. Η κριτική των μορφών συνδέεται στενά με την κριτική της μορφολογικής τους επάρκειας. Υποδειγματική είναι ή σημαντική για κάθε μορφολογία διαφορά μεταξύ κλειστών και άνοιχτών μορφών. Άνοιχτές μορφές είναι εκείνες οι γενικές κατηγορίες που επιζητούν τον συμβιβασμό με τη νομιναλιστική κριτική του γενικού, ή όποια στηρίζεται στην εμπειρία ότι ή προβαλλόμενη από τα έργα τέχνης ως επίτευγμά τους ενότητα του γενικού και του μερικού κατά βάση αποτυγχάνει. Καμμία δεδομένη γενική μορφή δεν δέχεται μέσα της χωρίς σύγκρουση τό μερικό-είδικό που δεν απορρέει από τό είδος. Η διαιωνιζόμενη γενικότητα των μορφών δεν συμβιβάζεται με τό νόημά τους, ή υπόσχεση ότι ή γενική μορφή είναι μία στρογγυλή και ισορροπημένη αψίδα που έπιστεγάζει τά έργα μένει άνεκπλήρωτη, διότι ισχύει για κάτι διαφορετικό από τις μορφές, τό όποιο δεν άνέχθηκε ίσως ποτέ την ταυτότητα με αυτές. Μορφές που, ενώ πέρασε ή στιγμή τους, εξακολουθούν νά κροταλίζουν άδικούν την ίδια τη μορφή. Μία μορφή που έχει άντικειμενοποιηθεί, παγιωθεί, έναντι του "Άλλου της παύει νά είναι μορφή. Η αίσθηση της μορφής του Bach, ο όποιος από πολλές απόψεις εναντιωνόταν στον άστικό νομιναλισμό, δεν συνίστατο στον σεβασμό προς τις παραδοσιακές μορφές, αλλά στο γεγονός ότι τις κρατούσε ρευστές ή, πιό σωστά, δεν τις άφηγε καν νά παγιωθούν: ένας νομιναλισμός που απορρέει από την αίσθηση της μορφής. Εκείνο τό στοιχείο των μυθιστορημάτων που σύμφωνα με ένα στερεότυπο μή απαλλαγμένο από μνησικακία εγκωμιάζεται ως μορφολογικό χάρισμά τους άληθεύει ως προς την ικανότητά τους νά κρατούν τις μορφές εύμετάβλητες σέ σχέση με τό διαμορφωνόμενο προϊόν, νά κάνουν υποχωρήσεις άπέναντί του από αισθησιακή συμπάθεια αντί νά τό τιθασεύουν, και όχι νά χειρίζονται έστω με επιτυχία αυτές τις μορφές. Η αίσθηση της μορφής φωτίζει και τόν προβληματικό χαρακτήρα των μορφών: τό γεγονός ότι ή άρχή και τό τέλος ενός μουσικού μέρους, ή Ισορροπημένη σύνθεση ενός πίνακα, τελετουργικές σκηνές στο θέατρο, όπως ο θάνατος ή ο γάμος των ηρώων, είναι μάταια όταν γίνονται αυθαίρετα: τό μορφοποιημένο δεν άνταποκρίνεται στη μορφή που τό πλάθει. Όταν όμως ή παραίτηση από τελετουργικές μορφές, στην ιδέα του άνοιχτού είδους -που άρκετά συχνά, όπως τό ρόντο, είναι συμβατικό-, απαλλάσσεται

όσιό τό ψέμα ότι είναι αναγκαίες, τότε αυτή ή Ιδέα διατρέχει τόν κίνδυνο νά γίνει τυχαία. Τό νομιναλιστικό μόρφωμα υποτίθεται ότι γίνεται έργο τέχνης επειδή οργανώνεται καθαρά από κάτω πρός τά πάνω αντί νά του επιβάλλονται από πάνω γενικές άρχές όργάνωσης. 'Αλλά κανένα έργο τέχνης πού έπαφίεται στόν εαυτό του δέν έχει τη δύναμη νά αύτοοργανωθεί έτσι ώστε νά χαράξει μόνο του δεσμευτικά όρια. Θά ήταν πραγματικά φετιχισμός νά τό προικίσει κανείς μέ τέτοια δύναμη. Ό άχαλίνωτος αισθητικός νομιναλισμός διαλύει κάθε μορφή, όπως ή φιλοσοφική κριτική πού άσκήθηκε στόν 'Αριστοτέλη, θεωρώντας την υπόλειμμα ενός πνευματικού είναι καθ' εαυτό. Καταλήγει στην κυριολεκτική πραγματικότητα των δεδομένων καί είναι άσυμβίβαστη μέ την τέχνη. Πάνω σέ έργα ενός καλλιτέχνη μέ άπαράμιλλο μορφολογικό επίπεδο, όπως είναι ό Mozart, θά μπορούσε νά δείξει κανείς πόσο κοντά στή νομιναλιστική διάλυση τής μορφής φθάνουν τά πιό τολμηρά καί γιαυτό πιό αύθεντικά του μορφώματα. Ό χαρακτήρας τού έργου τέχνης ως τεχνουργήματος δέν συμβιβάζεται μέ τό αίτημα πού θέλει τόν καλλιτέχνη νά έπαφίεται καθαρά στό πράγμα. Καθώς τά έργα τέχνης φτιάχνονται από άνθρωπους, έχουν κάτι «στημένο», ένα στοιχείο «σκηνοθεσίας», τό όποιο ή νομιναλιστική ευαισθησία δέν άνέχεται. Στην άνεπάρκεια των ανοιχτών μορφών -ένα χτυπητό παράδειγμα είναι οί δυσκολίες τού Brecht νά κλείσει μέ πειστικό τρόπο τά θεατρικά του έργα- κορυφώνεται ή ιστορική άπορία στην οποία έχει περιέλθει ό νομιναλισμός τής τέχνης. Κατά τά άλλα δέν πρέπει νά παραμελεΐται ένα ποιοτικό άλμα στη συνολική τάση πρός την άνοιχτή μορφή. Οί παλαιότερες άνοιχτές μορφές σχηματίζονταν μέ την τροποποίηση των παραδοσιακών, από τίς όποιες όμως διατηρούσαν κάτι περισσότερο από τό άπλό περίγραμμα. Η μορφή τής σονάτας στην κλασσική περίοδο τής Βιέννης ήταν βέβαια μιά δυναμική αλλά κλειστή μορφή καί ό κλειστός της χαρακτήρας παρέμενε επισφαλής· τό ρόντο, μέ την έσκεμμένη μή δεσμευτικότητα των εναλλαγών μεταξύ ρεφραίν καί κουπλέ, ήταν μιά κατηγορηματικά άνοιχτή μορφή. Άλλά στόν ιστό τής σύνθεσης ή διαφορά μεταξύ άνοιχτής καί κλειστής μορφής δέν είναι τόσο καταφανής. Από τόν Beethoven μέχρι τόν Mahler συνηθιζόταν ό τύπος «ρόντο σονάτας», πού μετέφερε την άνάπτυξη τής σονάτας στο ρόντο επιζητώντας μιά ισορροπία άνάμεσα στό παιγνιώδες τής

ανοιχτής μορφής και τή δεσμευτικότητα τής κλειστής. Αυτό μπορούσε να γίνει επειδή ή ίδια ή μορφή του ρόντο δεν παραδιδόταν κυριολεκτικά στο τυχαίο, άλλα, στο πνεύμα τής νομιναλιστικής εποχής και αναπολώντας τό πολύ παλαιότερο τών κυκλικών τραγουδούν, την έναλλαγή μεταξύ χορα)δίας και έξάρχοντος, ακολουθούσε μόνο τό αίτημα για εύελιξία ως καθιερωμένη μορφή. Τό ρόντο προσφερόταν στη φθηνή τυποποίηση περισσότερο άπότι ή δυναμικά άναπτυσσόμενη σονάτα, πού παρά τόν κλειστό της χαρακτήρα ή δυναμική της δεν επέτρεπε σχηματοποιήσεις. Ή αίσθηση τής μορφής, πού στο ρόντο έδινε τουλάχιστον τή φαινομενική εντύπωση τού τυχαίου, χρειαζόταν τώρα εγγυήσεις για να μή διαλύσει τό είδος. Παλαιότερες μορφές στόν Bach, όπως και τό presto τού ιταλικού κοντσέρτου, ήταν πίο εύελικτες, λιγότερο άκαμπτες, περισσότερο συνυφασμένες άπό τά ρόντο τού Mozart, πού ανήκαν σέ ένα μεταγενέστερο στάδιο τού νομιναλισμού. Ή ποιοτική μεταβολή έγινε όταν τή θέση τού οξύμωρου σχήματος ανοιχτή μορφή έλαβε μιά μέθοδος πού χωρίς να λαμβάνει υπόψη τά είδη συμμορφωνόταν μέ τή νομιναλιστική επιταγή- κατά παράδοξο τρόπο τά αποτελέσματα ήταν τύποι πίο κλειστοί άπό τούς διαλλακτικούς προδρόμους τους- ή νομιναλιστική ώθηση πρós τό αύθεντικό αντίστέκεται στίς παιγνιώδεις μορφές πού κατάγονται άπό τό φεουδαρχικό ντιβερτιμέντο. Ή σοβαρότητα τού Beethoven είναι αστική. Τό τυχαίο επέκτάθηκε στόν χαρακτήρα τής μορφής. Σέ τελική ανάλυση τό τυχαίο είναι μιά συνάρτηση τής αυξανόμενης επεξεργασίας. Περιφερειακά φαινόμενα όπως ή πρόσκαιρη συρρίκνωση τής έκτασης μουσικών συνθέσεων ή οι μικρές διαστάσεις τών καλύτερων πινάκων τού Klee βρίσκουν ίσως εδώ τήν εξήγησή τους. Ή ελάττωση τού χρόνου και τού χώρου είναι μιά παραίτηση λόγω τής κρίσης τής νομιναλιστικής μορφής, μιά υποχώρηση στο ελάχιστο όριο ως σημείο αδιαφορίας. Ή ζωγραφική action painting και ή λεγόμενη informel, όπως και ή άλεατορική μουσική, οδήγησαν ίσως αυτή τήν παραίτηση στα άκρα: τό αισθητικό υποκείμενο στήν απόγνωσή του απαλλάσσεται άπό τό βάρος τής μορφοποίησης αυτού πού για τό ίδιο είναι τυχαίο- άποσειόντάς το φορτώνει τρόπον τινά τήν εύθύνη τής οργάνωσης στο ίδιο τό τυχαίο. Τό κέρδος πιστώνεται πάλι σέ λάθος λογαριασμό. Ή μορφολογική νομοτέλεια πού εξάγεται ως δήθεν απόσταγμα άπό τό τυχαίο και έτερογε-

νές παραμένει μέ τη σειρά της ετερογενής, μη δεσμευτική γιά τό έργο τέχνης· όταν λαμβάνεται κατά λέξη, είναι ξένη πρός τήν τέχνη. Ή στατιστική έρχεται νά μάς παρηγορήσει γιά τήν απουσία τών παραδοσιακών μορφών. Αυτή ή κατάσταση περιέχει μέσα της τήν Ίδια τήν κριτική της. Τά νομιναλιστικά έργα τέχνης χρειάζονται ξανά καί ξανά τό καθοδηγητικό χέρι, πού γιά λόγους αρχής τό αποκρύπτουν. Στήν άκράια νηφάλια-άντικειμενική κριτική τής φαινομενικότητας παρεισφρέει ένα στοιχείο φαινομενικότητας, πού είναι ίσως τόσο αναπόφευκτο όσο καί ή αισθητική φαινομενικότητα όλων τών έργων τέχνης. Πολλοί αισθάνονται ότι τά καλλιτεχνικά προϊόντα τού τυχαίου είναι άνάγκη νά υποβάλλονται σέ μιά διαδικασία επιλογής πού θά έχει τρόπον τινά μιά λειτουργία στυλιζαρίσματος. *Corriger la fortune*^{85Λ} είναι ή κραυγή προειδοποίησης τού νομιναλιστικού έργου τέχνης. Ή τύχη τού δέν είναι εύνοϊκή, αλλά μάλλον συνιστά τόν μοιραίο κλοιό από τόν όποιο τά έργα τέχνης θέλουν νά βγούν τραβώντας τόν εαυτό τους από τά μαλλιά, καί αυτό ήδη από τήν άρχαιότητα, όταν παρέπεμψαν τόν μύθο σέ δίκη. 'Απαράμιλλο στόν Beethoven, πού ή μουσική του είχε δεχθεί τήν επίδραση τού νομιναλιστικού μοτίβου όσο καί ή φιλοσοφία τού Hegel, είναι τό γεγονός ό ό εμπότισε τήν παρέμβαση τού καθοδηγητικού χεριού, τήν οποία απαιτούσε ή προβληματικότητα τής μορφής, μέ τό στοιχείο τής άυτόνομίας, μέ τήν ελευθερία τού υποκειμένου πού αποκτούσε άύτοσυνείδηση. Αυτό πού άπό τή σκοπιά τού έπαφιέμενου στόν εαυτό του έργου τέχνης δέν μπορούσε παρά νά φαίνεται σάν ανώτερη δύναμη ό Beethoven τό νομιμοποίησε μέσα άπό τό πνευματικό περιεχόμενο τού έργου. Κανένα έργο τέχνης δέν άξίζει αύτόν τόν τίτλο αν κρατάει σέ άπόσταση αυτό πού απέναντι στόν νόμο του είναι τυχαίο, διότι μορφή είναι έξ ορισμού μορφή ενός πράγματος καί αυτό τό πράγμα δέν επιτρέπεται νά γίνει απλό συνώνυμο ή ταυτολογία τής μορφής. Άλλά ή αναγκαιότητα αυτής τής σχέσης μεταξύ τής μορφής καί τού Άλλου της υπονομεύει τή μορφή, ή όποια δέν μπορεί νά μείνει καθαρή καί απαλλαγμένη άπό τό ετερογενές πρός αυτή, κάτι πού ως μορφή επιθυμεί, ενώ έχει τήν άνάγκη τού έτερογενούς. Ή έμμονή τής μορφής στό πλαίσió της έχει τά όριά της. Καί όμως σέ όλόκληρη τήν ιστορία τής άστικής τέχνης τίποτε άλλο δέν ήταν δι'νατόν έκτος άπό τήν προσπάθεια ώστε νά διαλυθεί ή άντινομία τού νομι-

ναλισμού ή τουλάχιστον νά μορφοποιηθεί έτσι ώστε ή μορφή νά προκόψει από την άρνησή της. Από αυτή τήν άποψη ή ιστορία τής νεώτερης τέχνης δεν είναι απλώς ανάλογη τής Ιστορίας τής φιλοσοφίας, αλλά ένα καί τό αυτό. Αυτό πού ό Hegel άποκαλούσε ξεδίπλωμα τής αλήθειας ήταν σε αυτή τήν κίνηση τό ίδιο.

Η άνάγκη νά οδηγηθεί τό νομιναλιστικό στοιχείο στην άντικειμενοποίησή του, ενώ αυτό άντιστέκεται, γεννά τήν αρχή τής κατασκευής. Κατασκευή είναι ή μορφή τών έργων πού δεν τούς επιβάλλεται από έξω έτοιμη ούτε άναδύεται βέβαια μέσα από αυτά, αλλά πηγάζει από τήν άντανάκλασή τους στον υποκειμενικό Λόγο. Από ιστορική άποψη ή έννοια τής κατασκευής προέρχεται από τά μαθηματικά. Στη θεωρητική φιλοσοφία τού Schelling μεταφέρθηκε πρώτη φορά σέ ένα ζήτημα τής άντικειμενικής πραγματικότητας: ήταν ό κοινός παρονομαστής τού διάχυτου τυχαίου καί τής ανάγκης γιά μορφή. Μέ αυτή τήν έννοια συγγενεύει ή έννοια τής κατασκευής στην τέχνη. Επειδή ή τέχνη δέν μπορεί πιά νά στηριχθεί σέ καμμιά άντικειμενική γενική έννοια καί παραταϋτα εξ ορισμού άποτελεί άντικειμενοποίηση παρορμήσεων, ή άντικειμενοποίηση λαμβάνει τόν χαρακτήρα μιας λειτουργίας. Σπάζοντας τήν προστατευτική στέγη τής τέχνης, τίς μορφές, ό νομιναλισμός έκανε τήν τέχνη νά βρεθεί τρόπον τινά στο ύπαιθρο, προτού αυτό γίνει πρόγραμμα τής τέχνης μέ μή μεταφορική σημασία. Τόσο ή σκέψη όσο καί ή τέχνη απέκτησαν δυναμικό χαρακτήρα. Δέν είναι ίσως ανεπίτρεπτη γενίκευση νά πούμε ότι ή νομιναλιστική τέχνη μόνο μέσω τού ένύπαρκτου γίνεσθαι, μέσω τού χαρακτήρα διαδικασίας πού έχει κάθε έργο, έκμεταλλεύεται τήν ευκαιρία τής άντικειμενοποίησης. Ωστόσο ή δυναμική άντικειμενοποίηση, αυτό πού καθορίζει τό έργο τέχνης ως όντως υπαρκτό, εμπεριέχει ένα στατικό στοιχείο. Μέ τήν κατασκευή ή δυναμική μετατρέπεται πλήρως σέ στατική: τό κατασκευασμένο μόρφωμα στέκεται άκίνητο. "Έτσι ή πρόοδος τού νομιναλισμού φθάνει στά όριά της. Υπόδειγμα δυναμικοποίησης στή λογοτεχνία είναι ή μηχανορραφία, στή μουσική ή ανάπτυξη τού θέματος. Η φιλόπονη καί άδιαφανής ως πρós τόν σκοπό της, παραγμένη δραστηριότητα στίς άναπτύξεις τού Haydn είναι ό άντικειμενικός λόγος πού καθορίζει εκείνο τό όποιο ό άκροατής αντιλαμβάνεται ως έκφραση υποκειμενικού χιούμορ. Η δράση τών έπιμέρους μοτίβων, πού επιδιώκουν τά συμφέρόντά τους καί πιστεύουν στή

διαβεβαίωση -τρόπον τινά ένα όντολογικό υπόλειμμα- ότι έτσι υπηρετούν την άρμονία του όλου, θυμίζουν καθαρά τήν ένθερμη, πονηρή καί στενοκέφαλη συμπεριφορά των μηχανορράφων, των απόγονων τού παλαιού μωρού δικομανούς. Ή μωρία του εμποτίζει ακόμη καί τά χαρακτηριστικά έργα τού δυναμικού κλασσικισμού, όπως εξακολουθεί νά ζει καί στόν καπιταλισμό. Ή αισθητική λειτουργία τέτοιων μέσων ήταν νά επιβεβαιώνουν ως αποτέλεσμα δυναμικά, μέσω ενός γίνεσθαι, τή διαδικασία πού προκαλείται από τό μεμονωμένο έργο τέχνης, τίς προϋποθέσεις του πού τίθενται άμεσα. Είναι ένα είδος πανουργίας τού άλογου, πού άπογυμνώνει τόν μηχανορράφο από τή στενοκεφαλιά του· τό άλαζονικό άτομο επιβεβαιώνει τόν εαυτό του. Ή άσυνήθιστη μακροβιότητα τής επανέκθεσης στή μουσική ένσαρκώνει τόσο τήν επιβεβαίωση όσο καί, ως επανάληψη ενός κατά βάθος άνεπανάληπτου, τόν περιορισμένο ορίζοντα. Ή μηχανορραφία ή ή ανάπτυξη τού θέματος στή μουσική δέν είναι μόνο μιά υποκειμενική δραστηριότητα, ένα άπλό χρονικό γίνεσθαι. Στόν Ιδιο βαθμό άντιπροσωπεύουν στά έργα τήν άποδεσμευμένη, τυφλή καί αύτοαναλωνόμενη ζωή. Άπέναντι της τά έργα τέχνης δέν είναι πιά προπύργια. Κάθε μηχανορραφία, υπό τή διπλή έννοια τής πλεκτάνης καί τής πλοκής, λέει: έτσι γίνονται τά πράγματα, αυτά συμβαίνουν έξω; Παρουσιάζοντας αυτό τό *Comment c'est* [όπως είναι] τά άνύποπτα έργα τέχνης διαποτίζονται από τό "Άλλο τους, τό ετερογενές γίνεται παρώθηση τής εγγενούς τους ιδιότητας, τής κίνησης πρός τήν άντικειμενοποίηση. Αυτό καθίσταται δυνατό επειδή ή μηχανορραφία καί ή ανάπτυξη στή μουσική, υποκειμενικά καλλιτεχνικά μέσα, όταν μεταφυτεύονται σέ έργα, λαμβάνουν τόν χαρακτήρα τής υποκειμενικής άντικειμενοποίησης τόν οποίο έχουν στήν πραγματικότητα· έτσι καταγγέλλουν τήν κοινωνική εργασία γιά τή στενοκεφαλιά της, δείχνοντας ότι είναι δυνητικά περιττή. Αυτός ό δυνητικά περιττός χαρακτήρας τής εργασίας είναι πραγματικά τό σημείο σύμπτωσης τής τέχνης καί τής άντικειμενικής κοινωνικής δραστηριότητας. Έκεϊ όπου ένα δράμα, ένα προϊόν τύπου σονάτας τής αστικής εποχής, «εργάζεται», δηλαδή αναλύεται σέ πολύ μικρά μοτίβα καί μέ τή δυναμική τους σύνθεση άντικειμενοποιείται, εκεί λοιπόν, μέχρι τήν πιό λεπτή πυχή, άκούγεται ό αντίλαλος τής παραγωγής εμπορευμάτων. Ή σύνδεση τέτοιων τεχνικών διαδικασιών μέ υλικές και.

από την περίοδο τής μαζικής εργοστασιακής παραγωγής, άνεπτυγμένες τεχνικές μεθόδους δέν έχει φωτισθεί ακόμη, αλλά είναι ολοφάνερη. Μέ τή μηχανορραφία καί τήν ανάπτυξη στη μουσική όμως ό μηχανισμός τής παραγωγής μεταφέρεται μέσα στά έργα τέχνης όχι μόνον ως έτερογενής ζωή, αλλά καί ως νόμος πού τή διέπει: τά νομιναλιστικά έργα τέχνης ήταν, χωρίς νά τό ξέρουν, *tableaux éconómiques*.^{85ν} Αυτή είναι ή ιστορικοφιλοσοφική πηγή τού χιούμορ στους νεώτερους χρόνους. Μέσω των οικονομικών μηχανισμών τής έξωκαλλιτεχνικής δραστηριότητας αναπαράγεται ασφαλώς ή ζωή. Αυτή ή δραστηριότητα είναι ένα μέσον γιά τήν επίτευξη ενός σκοπού. Υποδουλώνει όμως όλους τούς σκοπούς, ώσπου γίνεται αυτοσκοπός, ένας πραγματικός παραλογισμός. Αυτό επαναλαμβάνεται στήν τέχνη, καθώς οί μηχανορραφίες, ως πλοκές καί πλεκτάνες, οί αναπτύξεις στή μουσική καί οί πράξεις, μέ τήν έξαχρειωμένη μορφή τά εγκλήματα στά άστυνομικά μυθιστορήματα, άπορροφούν όλο τό ενδιαφέρον, ενώ οί λύσεις στίς οποίες στοχεύουν είναι ξεπεσμένα στερεότυπα. Έτσι οί μηχανισμοί τής κοινωνικής δραστηριότητας, πού έξ ορισμού είναι μόνο μέσα, ένα είναι δι' άλλο, έρχονται σέ αντίφαση πρός τόν ορισμό τους, γίνονται αύτοί καθ' έαυτούς μωροί καί γιά τό αισθητικό δημιουργικό πνεύμα γελοίοι. Ο Haydn, ένας από τούς μεγαλύτερους συνθέτες, μέ τή διαμόρφωση τών φινάλε του εξέθεσε υποδειγματικά τή ματαιιότητα τής δυναμικής μέ τήν οποία άντικειμενοποιούνται-σέ αυτό τό στρώμα άνήκει καί ο,τι στόν Beethoven θά μπορούσε όντως νά άποκαλείται χιούμορ. "Όσο πió πολύ όμως ή μηχανορραφία καί ή δυναμική γίνονται άίποσκοπός -ήδη στίς *Liaisons dangereuses* [Επικίνδυνες ερωτικές σχέσεις, τού Laclos, 1782] ή μηχανορραφία είναι θεματικός παραλογισμός-, τόσο πió κωμικές γίνονται καί στήν τέχνη, τόσο πió πολύ τό συναίσθημα, πού υποκειμενικά άνήκει σέ αύτή τή δυναμική, γίνεται οργή γιά τή χαμένη πεντάρα, τό στοιχείο τής άδιαφορίας στήν άτομοποίηση. Η δυναμική άρχή, από τήν όποια ή τέχνη, τό πió μεγάλο διάστημα καί μέ τήν πió μεγάλη έμφαση, μπορούσε νά αναμένει τήν ομοίοσταση ανάμεσα στό γενικό καί τό μερικό-είδικό, είναι μιά διαμαρτυρημένη συναλλαγματική. Η αίσθηση τής μορφής άπομαγικοποιεί καί αύτή τήν άρχή, τήν αισθάνεται ως κάτι μωρό καί παιδαριώδες. Αυτή ή εμπειρία χρονολογείται ήδη από τά μέσα τού δέκατου ένατου αιώνα. Ο

Baudelaire, άπολογητής τής μορφής όσο και λυρικός ποιητής τής σύγχρονης ζωής (*vie moderne*), την εξέφρασε στην άφιέρωση του *Spleen de Paris* σημειώνοντας ότι μπορεί νά διακόψει όπου του αρέσει, όπως και ό αναγνώστης μπορεί νά διακόψει την άνάγνωση όπου του αρέσει, «διότι δέν συνδέω την άτίταση θέλησή του μέ τό άτελείωτο νήμα μιας περιττής περιπλοκής».⁸⁶ Αυτό πού ή νομιναλιστική τέχνη οργάνωνε μέσω τού γίνεσθαι, τώρα πού άντισταυρώνεται κανείς τί κρύβεται πίσω άπό αυτή τή λειτουργία τής δυναμικής, στηλιτεύεται ως περιττό. Ο κύριος μάρτυρας ολόκληρης τής αισθητικής τής τέχνης γιά τήν τέχνη (*l'art pour l'art*) μέ τήν προαναφερόμενη παρατήρησή του καταθέτει τρόπον τινά τά όπλα: ή άηδία του έπεκτείνεται και στή δυναμική άρχή, ή όποια παραδίδει τό έργο ως ένα είναι καθ' εαυτό. Άπό τότε ό νόμος όλης τής τέχνης γίνεται ό άντι-νόμος της. Όπως γιά τό άστικό-νομιναλιστικό έργο τέχνης τό στατικό *a priori* τής μορφής άπαρχαιώθηκε, έτσι άπαρχαιώνεται τώρα ή αισθητική δυναμική, σύμφωνα μέ τήν εμπειρία πού πρώτος διατύπωσε ό Kümberger, ή όποια όμως δονεί κάθε στίχο, κάθε στροφή τού Baudelaire, ότι δέν υπάρχει πιά ζωή.^{86α} Η κατάσταση στή σημερινή τέχνη δέν είναι διαφορετική. Ο διαδικαστικός χαρακτήρας τής τέχνης εμπίπτει στην κριτική τής φαινομενικότητας, όχι μόνο τής γενικής αισθητικής φαινομενικότητας, αλλά και τής επίφασης τής προόδου στήν πάντοτε Ιδια κατάσταση τής κοινωνικής πραγματικότητας. Η διαδικασία άποκαλύπτεται άπό τήν κριτική ως επανάληψη τού κατά βάση πάντοτε Ιδιου· ή τέχνη πρέπει νά ντρέπεται γι' αυτή. Κρυπτογραφημένο είναι στήν αισθητική νεωτερικότητα τό αίτημα γιά μιά τέχνη πού δέν υποκύπτει πιά στή διάζευξη μεταξύ τής στατικής και τής δυναμικής. Άδιάφορος άπέναντι στό κυρίαρχο στερεότυπο περί άνάπτυξης, ό Beckett θεωρεί ότι ή δουλειά του είναι νά κινείται σέ έναν άπειροελάχιστο χώρο, στό άδιάστατο σημείο. Αύτή ή αισθητική άρχή τής κατασκευής, ως άρχή τού *il faut continuer*,^{86β} θα μπορούσε νά τοποθετηθεί πέρα άπό τή στατική· και πέρα άπό τή δυναμική, καθόσον είναι βήμα σημειωτόν, ομολογία τής ματαιότητάς της. Σύμφωνα μέ αύτή τήν άρχή όλες οι κονστρουκτιβιστικές τεχνικές τής τέχνης κινούνται πρós μιά στατική. Ο μόνος τελικός στόχος (Telos) τής δυναμικής τού πάντοτε Ιδιου είναι ή συμφορά· αίπην κοιτάζει κατάματα ή ποίηση τού Beckett. Η συνείδηση άποκαλύπτει τόν περιορισμένο όρίζοντα τής άπεριόρι-

στα αυτάρεσκης συνεχιζόμενης πορείας των πραγμάτων ως αυτάρπη του απόλυτου υποκειμένου, ή κοινωνική εργασία περιφρονεί αισθητικά τό άστικό πάθος άφότου ώριμάζουν πλέον οί συνθήκες ώστε ή εργασία νά περιπτεύει. Ή δυναμική τών έργων τέχνης άναστέλλεται τόσο από τήν ελπίδα γιά κατάργηση τής εργασίας όσο καί από τήν άπειλή τού θανάτου λόγω ξεπαγιάσματος. Καί οί δύο τάσεις ενυπάρχουν άντικειμενικά στήν τέχνη, ενώ ή ίδια δέν μπορεί νά έπιλέξει. Οί διαφαινόμενες δυνατότητες ελευθερίας παρεμποδίζονται από τήν κοινωνική τάξη πραγμάτων, γιαντό δέν είναι ούτε στήν τέχνη ούσιαστικές. Σέ αυτό οφείλεται ή άμφιρρέπεια τής αισθητικής κατασκευής, ή όποια μπορεί τόσο νά κωδικοποιήσει τήν παραίτηση τού άποδυναμωμένου υποκειμένου καί νά κάνει τήν απόλυτη αποξένωση υπόθεση τής τέχνης, ή οποία ήθελε τό αντίθετο, όσο καί νά προβάλει τήν ιδεατή μελλοντική εικόνα μιας κατάστασης τής συμφιλίωσης, πού θά βρισκόταν επίσης πέρα από τή στατική καί τή δυναμική. Μερικές συνδέσεις μέ τήν τεχνοκρατία δημιουργούν τήν υποψία ότι ή άρχή τής κατασκευής παραμένει αισθητικά υποτελής στόν διοικούμενο κόσμο· μπορεί όμως νά καταλήξει σέ μιά άγνωστη άκόμη αισθητική μορφή, πού ή ορθολογική της όργάνωση θά παραπέμπει στήν κατάργηση όλων τών διοικητικών κατηγοριών μαζί μέ τίς άντανακλάσεις τους στήν τέχνη.

Δέν υπάρχει άμφιβολία ότι από μιά ορισμένη σκοπιά ή τέχνη ήταν πίο άμεσα κοινωνική πρίν από τή χειραφέτηση τού υποκειμένου παρά άργότερα. Ή αυτονομία της, μιά ανεξαρτητοποίηση από τήν κοινωνία, ήταν συνάρτηση τής άστικής συνείδησης τής ελευθερίας, ή όποια μέ τή σειρά της ήταν συμφυής μέ τήν κοινωνική δομή. Προτού διαμορφωθεί αυτή ή συνείδηση, ή τέχνη βρισκόταν μέν όντως σέ αντίθεση πρός τήν κοινωνική κυριαρχία καί τήν προέκτασή της στά ήθη καί τούς τρόπους συμπεριφοράς, αλλά όχι ως τέτοια. Υπήρχαν άσφαλώς σποραδικές συγκρούσεις ήδη από τήν ετυμηγορία στήν πλατωνική *Πολιτεία*, αλλά κανέναν δέν θά είχε συλλάβει τήν ιδέα μιάς τέχνης θεμελιωδώς άντιτιθέμενης πρός τήν κοινωνική δομή, καί οί κοινωνικοί έλεγχοι επενεργούσαν πολύ πίο άμεσα άπότι στήν άστική εποχή μέχρι τά πρόθυρα τών ολοκληρωτικών κρατών. Από τήν άλλη μεριά ή άστική τάξη ενσωμάτωσε τήν τέχνη

πληρέστερα από οποιαδήποτε προηγούμενη κοινωνία. Ἡ πίεση τού έντεινόμενου νομιναλισμοῦ ώθούσε όλο καί περισσότερο πρὸς τὰ έξω τόν κοινωνικό χαρακτήρα τῆς τέχνης, πού σέ λανθάνουσα μορφή ἦταν πάντοτε υπαρκτός· στό μυθιστόρημα εἶναι ασύγκριτα πió φανερός άπότι στό πολύ στυλιζαρισμένο καί άποστασιοποιημένο ίπποτικό μυθιστόρημα. Ἡ εισροή εμπειριών πού έπαψαν νά κλαδεύονται στά μέτρα τών δεδομένων ειδών καθώς καί ἡ ανάγκη νά πλάθεται ἡ μορφή άπό κάτω πρὸς τὰ πάνω, μέσα άπό αυτές τίς εμπειρίες, έχουν «ρεαλιστικό» χαρακτήρα ἤδη άπό τῆ σκοπιά τῆς καθαρά αισθητικῆς στάθμης καί ανεξάρτητα άπό τό έκάστοτε περιεχόμενο. Μή μετουσιωνόμενη πιά εξαρχῆς άπό τήν ύφολογική άρχή, ἡ σχέση τού περιεχομένου πρὸς τήν κοινωνία, άπό τήν όποια προέρχεται, εἶναι κατ' άρχάς πió άμεση, όχι μόνο στή λογοτεχνία. Ἐκόμε καί τὰ λεγόμενα κατώτερα είδη τηρούσαν μιά άπόσταση άπό τήν κοινωνία, παρά τό γεγονός ότι μερικές φορές, όπως ἡ αττική κωμωδία, τό θέμα τους ἦταν οι συνθήκες καί τὰ γεγονότα τῆς άστικής καθημερινότητας. Ἡ φυγή στή Νεφελοκοκκυγία, σέ μιά ουδέτερη ζώνη, δέν εἶναι ένα κωμικό σάλτο τού Ἄριστοφάνη, αλλά ουσιώδες στοιχείο τῆς μορφῆς πού έπλασε. Ἐν ἡ τέχνη, άπό τῆ μιά πλευρά της, ως προϊόν κοινωνικῆς εργασίας τού πνεύματος, εἶναι πάντοτε κοινωνικό γεγονός ἡ δεδομένο (fait social), μέ τήν άστικοποίησή της δίδεται εκόμε μεγαλύτερη έμφαση στόν ρητά κοινωνικό της χαρακτήρα. Ἡ σχέση μεταξύ τεχνουργήματος καί εμπειρικῆς κοινωνίας γίνεται αντικείμενο τῆς άστικῆς τέχνης· ό Δόν Κιχώτης σημαδεύει τήν άφετηρία αυτής τῆς εξέλιξης. Αυτό όμως πού κάνει τήν τέχνη κοινωνική δέν εἶναι μόνον ό τρόπος παραγωγῆς της, στόν όποιο συγκεντρώνεται κάθε φορά ἡ διαλεκτική τών παραγωγικών δυνάμεων καί τών παραγωγικών σχέσεων, ούτε ἡ κοινωνική προέλευση τού θεματικού της περιεχομένου. Τόν κοινωνικό της χαρακτήρα τόν αποκτά μάλλον επειδή έρχεται σέ αντίθεση πρὸς τήν κοινωνία, μιά θέση πού τῆ λαμβάνει μόνον άφότου έγινε αυτόνομη. Μέ τήν αποκρυστάλλωσή της σέ αυτοτελή σφαίρα, αντί νά συμμορφώνεται πρόθυμα μέ τούς ισχύοντες κοινωνικούς κανόνες καί νά άποδεικνύεται «κοινωνικά ωφέλιμη», ἡ τέχνη άσκεῖ κριτική στήν κοινωνία απλώς καί μόνο μέ τήν ύπαρξή της, κάτι πού άποδοκιμάζεται άπό τούς πουριτανούς όλων τών κατηγοριών. Δέν υπάρχει κανένα καθαρό μόρφωμα, επεξεργασμένο σύμφωνα μέ τόν έσωτερικο

του νόμο, πού δεν άσκειϊ σιωπηρά κριτική, πού δέν καταγγέλλει την ταπείνωση τού άνθρώπου από μία κατάσταση ή όποια όδηγεϊ πρόσ τήν όλική κοινωνία τής άνταλλαγής: όπου τά πάντα συνιστούν ένα είναι δι* άλλο. Ή άντικοινωνική στάση τής τέχνης είναι καθορισμέ- νη άρνηση τής καθορισμένης κοινωνίας. Μέ τήν άρνηση τής κοινω- νίας, πού ίσοδυναμεί μέ τή μετουσίωση μέσω του μορφολογικού νόμου, ή αυτόνομη τέχνη προσφέρεται άσφαλώς καί ως όχημα Ιδε- ολογίας: μέ τήν άποστασιοποίησή της από τήν κοινωνία, πού τής προκαλεί φρίκη, αφήνει επίσης τήν κοινωνία άνενόχλητη. Άλλά καί αυτό δέν είναι μόνον ιδεολογία: ή κοινωνία δέν είναι άπλως ή άρνητικότητα τήν οποία καταδικάζει ό αισθητικός μορφολογικός νόμος, αλλά άκόμη καί στήν πιό άμφισβητήσιμη μορφή της ενσαρ- κώνει τήν παραγωγή καί τήν άναπαραγωγή τής ζωής των ανθρω- πων. Ή τέχνη δέν μπορούσε νά άγνοήσει ούτε αυτό τό στοιχείο ούτε τόν κριτικό της ρόλο, τουλάχιστον ώσπου ή κοινωνική διαδι- κασία άποκαλύφθηκε ως μία πορεία άυτοεξόντωσης* καί καθώς ή τέχνη δέν εκφέρει κρίσεις, δέν είναι στή δικαιοδοσία της νά διαχω- ρίσει μέσω προθέσεων αυτές τίς δύο πλευρές τής κοινωνίας. Μιά καθαρή παραγωγική δύναμη όπως ή αισθητική, άφóτου απελευθε- ρώθηκε από τίς ετερόνομες υπαγορεύσεις, είναι άντικειμενικά ό αντίποδας μιας δεσμευμένης παραγωγικής δύναμης, αλλά καί ενα παράδειγμα μιας μοιραίας δραστηριότητας πού γίνεται άυτοσκο- πός. Ή τέχνη διατηρείται στή ζωή μόνο χάρη στή δύναμή της νά αντιστέκεται στήν κοινωνία* όταν δέν λαμβάνει τη σκληρή μορφή ενός πράγματος, μετατρέπεται σέ εμπόρευμα. Ή συμβολή της στήν κοινωνία δέν είναι μία επικοινωνία μέ αυτή, αλλά κάτι ενδιάμεσο, ή αντίστασή της, στήν οποία ή ένδοιασθητική διαδικασία άναπαρά- γει τήν κοινωνική άνάπτυξη χωρίς νά τή μιμείται. Ή ριζοσπαστική αισθητική νεωτερικότητα διατηρεί τήν έμμονή τής τέχνης στό πλαί- σιό της, αλλιώς θά τιμωρηθεί μέ αυτοκατάργηση, καί ή κοινωνία γί- νεται δεκτή μέσα στήν τέχνη μόνο υπό συγκαλυμμένη μορφή, όπως στά όνειρα, μέ τά όποια άνέκαθεν παραλληλίζονται τά έργα τέχνης. Κανένα κοινωνικό στοιχείο μέσα στήν τέχνη δέν είναι άμεσα κοι- νωνικό, άκόμη καί όταν ή τέχνη τό επιδιώκει. Πρόσφατο παράδειγ- μα είναι ό κοινωνικά στρατευμένος Brecht, ό όποιος, για νά δώσει κατά κάποιον τρόπο καλλιτεχνική έκφραση στή στάση του, έπρεπε νά άπομακρύνεται άκριβως από τήν κοινωνική πραγματικότητα

στην όποια απέβλεπαν τὰ θεατρικά του έργα. Έπρεπε νά μηχανεύεται ίησουιτικές σοφιστείες γιά νά εμφανίζει τὰ γραφόμενά τους ως δήθεν σοσιαλιστικό ρεαλισμό, ώστε νά ξεφεύγει από την Ιερά Εξέταση. Η μουσική προδίδει τὰ μυστικά όλης τής τέχνης. Όπως στη μουσική ή κοινωνία, ή κίνησή της καί οι αντιφάσεις της μόνο σάν σκιά εμφανίζονται, μιλώντας βέβαια μέσα από αυτή, αλλά όπως κάτι πού πρέπει νά αναγνωρισθεῖ ή ταυτότητά του, έτσι έχουν τὰ πράγματα καί στίς άλλες τέχνες. Όταν ή τέχνη δίνει τήν εντύπωση ότι απεικονίζει τήν κοινωνία, τότε ή συμπεριφορά της είναι ακόμη πύό πλασματική, μιά χειρονομία τύπου «σάν νά». Η Κίνα τού Brecht [στον *Καλό άνθρωπο τού Σττισονάν*] είναι τόσο στυλιζαρισμένη όσο, γιά αντίθετους λόγους, καί ή Μεσσήνη τού Schiller [στή *Νύφη τής Μεσσήνης*]. Όλες οί ήθικές κρίσεις γιά πρόσωπα μυθιστορημάτων ή δραμάτων ήταν άκυρες, ακόμη καί άν σωστά έκφέρονται γιά τὰ πρωτότυπα πρόσωπα, τὰ μοντέλα των πρώτων· συζητήσεις όπως εκείνες γύρω από τό ερώτημα άν ό θετικός ήρωας επιτρέπεται νά έχει άρνητικά χαρακτηριστικά παραμένουν τόσο ανόητες όσο φαίνονται καί σέ όσους βρίσκονται εκτός τών τειχών. Η μορφή ενεργεί όπως ένας μαγνήτης, καθώς διατάσσει τὰ στοιχεία από τήν εμπειρική πραγματικότητα έτσι ώστε νά άποξενώνονται από τό πλαίσιο τής έξωαισθητικής τους ύπαρξης, καί μόνον έτσι μπορούν νά εξουσιάζουν τήν έξωαισθητική ουσία. Άπό τήν άλλη μεριά ή πρακτική τής πολιτιστικής βιομηχανίας συνδυάζει τόν δουλικό σεβασμό άπέναντι στίς εμπειρικές λεπτομέρειες, τήν πλήρη ψευδαίσθηση μιας πιστής φωτογραφικής άναπαραγωγής, μέ τήν ακόμη μεγαλύτερη Ιδεολογική χειραγώγηση μέσω τής χρήσης καί άξιοποίησης αυτών τών στοιχείων. Κοινωνικό χαρακτήρα στήν τέχνη έχει ή εσωτερική της κίνηση, ή δυναμική της κατά τής κοινωνίας, όχι ή φανερωνόμενη πολιτική της θέση. Η ιστορική της χειρονομία άπομακρύνει από κοντά της τήν εμπειρική πραγματικότητα, μολοντί τὰ έργα τέχνης, ως πράγματα, άποτελούν μέρος της. Άν μπορεί νά αποδοθεῖ στά έργα τέχνης μιά κοινωνική λειτουργία, αυτή είναι ή άπουσία μιας λειτουργίας, ενός κοινωνικού ρόλου. Μέ τή διαφορά τους από τή μαγεμένη πραγματικότητα ενσαρκώνουν άρνητικά μιά κοινωνική κατάσταση στήν όποια όλα τὰ πράγματα θά έβρισκαν τή σωστή τους θέση, τή δική τους. Η μαγεία τους είναι άπομαγικοποίηση. Ο κοινωνικός τους χαρακτήρας απαιτεί τόν δι-

πλό στοχασμό: πάνω στό ίδιο τους τό χωριστό είναι καί πάνω στις σχέσεις τους πρός την κοινωνία. Ό διπλός τους χαρακτήρας είναι εκδηλος σε όλες τους τίς εκφάνσεις· τά έργα τέχνης αλλάζουν καί έρχονται σέ αντίφαση πρός τόν εαυτό τους. Κοινωνικά προοδευτικοί κριτικοί επέριψαν στό πρόγραμμα τής κίνησης «ή τέχνη γιά την τέχνη», ή όποια συμάχησε σέ πολλές περιπτώσεις μέ πολιτικά αντιδραστικούς κυκλους, τήν πειστική κατηγορία ότι φετιχοποίησε τήν έννοια του καθαρού έργου τέχνης πού άρκεΐται στόν έαυτό του. Αυτή ή κριτική άλθεύει καθόσον τά έργα τέχνης, προϊόντα κοινωνικής εργασίας, ύπακούοντας στόν μορφολογικό τους νόμο ή δημιουργώντας έναν άλλον, απομονώνονται άπό αυτό πού τά ίδια είναι. Κατ' αυτά κάθε έργο τέχνης θά μπορούσε νά κατηγορηθεΐ γιά ψευδή συνείδηση, νά καταλογισθεΐ στην ιδεολογία. Τυπικά-μορφολογικά ανεξάρτητα άπό αυτό πού λένε, είναι ιδεολογία, καθόσον θέτουν a priori ένα πνευματικό προϊόν ως κάτι ανεξάρτητο άπό τους όρους τής υλικής του παραγωγής καί κατά συνέπεια ως κάτι ανώτερο καί έτσι άποκρύπτουν τήν παλαιά ένοχή πού έγκειται στόν χωρισμό μεταξύ σωματικής καί πνευματικής εργασίας. Αυτό πού μέσω εκείνης τής ένοχής έγινε ανώτερο ταπεινώνεται άπό τά έργα τέχνης. Γιαυτό τά έργα τέχνης μέ τό περιεχόμενο αλήθειας δέν εξαντλούνται στην έννοια τής τέχνης· θεωρητικοί τής «τέχνης γιά την τέχνη», όπως ό Valéry, υπογράμμισαν αυτό τό σημείο. Άλλά μέ τόν ένοχο φετιχισμό τους τά έργα τέχνης δέν είναι τελειωμένα, όπως άλλωστε καμμία ένοχή δέν έξουδετερώνει αυτό πού ένέχεται, αφού στην οικουμενικά διαμεσολαβημένη κοινωνία τίποτε δέν μένει έξω άπό τό πλέγμα ένοχής της. Όμως ό φετιχιστικός χαρακτήρας των έργων τέχνης είναι προϋπόθεση τού περιεχομένου αλήθειας, τό όποιο συνιστά καί τήν κοινωνική τους αλήθεια. Η αρχή τού είναι δι' άλλο, φαινομενικά ό αντίποδας τού φετιχισμού, είναι ή βασική άρχή τής ανταλλαγής, στην οποία κρύβεται μεταμφιεσμένη ή κυριαρχία. Τήν κατάργηση τής κυριαρχίας αντιπροσωπεύει μόνον ό,τι δέν υποκύπτει στην άρχή τής ανταλλαγής- ή άτροφική άξια χρήσης αντιπροσωπεύεται άπό τό άχρηστο. Τά έργα τέχνης είναι ό τοποτηρητής τών πραγμάτων πού δέν παραμορφώνονται πιά άπό την αγοραία ανταλλαγή, εκείνων πού δέν μαγειρεύονται άπό τό κέρδος καί τήν ψευδή συνείδηση τής έξευτελισμένης ανθρωπότητας. Μέσα στόν κόσμο τής ολοκληρωτικής φαινομενικότητας τό φαινο-

μενικό είναι καθ' έαυτό των έργων είναι ή μάσκα τής αλήθειας. Ό σαρकासμός του Marx για την εξευτελιστική αμοιβή πού εισέπραξε ό Milton για τόν *Χαμένο Παράδεισο*, ό οποίος τότε δέν μπορούσε νά αναόιχθει στην άγορά ως κοινωνικά χρήσιμη εργασία,⁸⁷ είναι μία καταγγελία τής τελευταίας καί ως τέτοια άποτελεί τήν πιό ισχυρή υπεράσπιση τής τέχνης από τήν άστική της λειτουργικοποίηση, ή οποία λογικά καταλήγει στή μή διαλεκτική κοινωνική καταδίκη τής τέχνης. Μία απελευθερωμένη κοινωνία θά ήταν πέρα από τήν άνορθολογικότητα των γενικών της εξόδων (*faux frais*) καί πέρα από τήν όρθολογικότητα τής ωφέλειας ως σχέση σκοπού-μέσων. Αυτό κρυπτογραφείται στην τέχνη καί είναι ή κεφαλή τής εκρηκτικής της βόμβας. "Αν τά μαγικά φετίχ είναι μία από τίς ιστορικές ρίζες τής τέχνης, τά έργα τέχνης έξακολουθούν νά περιέχουν ένα φετιχιστικό στοιχείο πού ξεπερνά τόν φετιχισμό τού εμπορεύματος. Δέν μπορούν ούτε νά τό άποχωρισθούν ούτε νά διαψεύσουν τήν ύπαρξή του* αλλά καί από κοινωνική άποψη τό έμφαντικό στοιχείο τής φαινομενικότητας στά έργα τέχνης, ως διορθωτικός παράγων, είναι όργανο τής αλήθειας. "Έργα πού δέν επιμένουν φετιχιστικά στην εσωτερική τους συνοχή καί αλήθεια, σάν νά ήταν κάτι απόλυτο, πού δέν μπορούν νά είναι, δέν έχουν εξαρχής καμμία άξια. 'Αλλά ή επιβίωση τής τέχνης είναι αβέβαιη όταν ή Ιδια συνειδητοποιεί τόν φετιχισμό της καί -όπως από τά μέσα τού δέκατου ένατου αιώνα καί εξής- επιμένει σέ αυτόν μέ πείσμα. Υπέρ τής τύφλωσής της δέν μπορεί νά συνηγορήσει, αλλά χωρίς αυτή δέν θά μπορούσε νά υπάρξει. Αυτό τήν οδηγεί σέ ένα -δίλημμα, από τό όποιο θά μπορούσε ίσως νά βγει μόνον άν κατανοήσει τήν όρθολογικότητα τής άνορθολογικότητάς της. "Έργα τέχνης τά οποία μέ άντικειμενικά πολύ αμφίβολες πολιτικές παρεμβάσεις θέλουν νά απαλλαγούν από τόν φετιχισμό μεταχειρίζονται άναπόφευκτα εκείνες τίς μάταια εξυμνούμενες άπλοποιήσεις πού κατά κανόνα τά οδηγούν κοινωνικά σέ μία ψευδή συνείδηση. Η βραχύπνοια τής πρακτικής στην οποία παραδίδονται τυφλά παρατείνει τήν ίδια τους τήν τύφλα.

Η άντικειμενοποίηση τής τέχνης, από τή σκοπιά τής κοινωνίας ό φετιχισμός της, έχει από τή μεριά της κοινωνικό χαρακτήρα καθώς είναι προϊόν τού καταμερισμού τής εργασίας. Γιαυτό καί ή σχέση τής τέχνης προς τήν κοινωνία δέν πρέπει νά αναζητείται κατά κύριο λόγο στή σφαίρα τής πρόσληψής της. Προηγείται ή σφαι-

ρα τής παραγωγής. Τό ενδιαφέρον γιά την κοινωνική αποκρυπτογράφηση τής τέχνης πρέπει νά στραφεί πρός αυτή, αντί νά Ικανοποιείται απλώς μέ τη διαπίστωση καί την ταξινόμηση των επίδράσεων της, οί όποιες συχνά, γιά κοινωνικούς λόγους, αποκλίνουν από τά έργα καί τό άντικειμενικό κοινωνικό τους περιεχόμενο. Οί αντιδράσεις τών ανθρώπων στά έργα τέχνης είναι από άμνημονεύτων χρόνων εξαιρετικά διαμεσολαβημένες, δέν σχετίζονται άμεσα μέ τό πράγμα. Σήμερα διαμεσολαβούνται από τό κοινωνικό ολον. Ή έρευνα τών επιδράσεων δέν μπορεί νά προσεγγίσει την τέχνη ως κοινωνικό ζήτημα ούτε επιτρέπεται άσφαλώς νά επιβάλει κανόνες καί πρότυπα στην τέχνη, ενώ υπό τό πνεύμα τού θετικισμού σφετερίζεται ένα τέτοιο δικαίωμα. Ή ετερονομία στην οποία θά υποβαλλόταν ή τέχνη μέ την υπαγόρευση κανόνων άντλημένων από φαινόμενα πρόσληψης θά ήταν ένας ιδεολογικός κλοιός πολύ πιό περιοριστικός από κάθε ιδεολογικό στοιχείο πού μπορεί νά ενυπάρχει στη φетиχοποίησή της. Ή τέχνη, καί ή κοινωνία συγκλίνουν στό πνευματικό περιεχόμενο καί όχι σέ κάτι εξωτερικό πρός τό έργο τέχνης. Αυτό ισχύει καί στην Ιστορία τής τέχνης. Ή συλλογικοποίηση τού άτομου αποβαίνει σέ βάρος τής κοινωνικής παραγωγικής δύναμης. Στην ιστορία τής τέχνης ξαναβρίσκουμε την πραγματική Ιστορία τής κοινωνίας λόγω τής αυτόνομης ζωής τών παραγωγικών δυνάμεων, πού προέρχονται από τη δεύτερη καί στη συνέχεια αποχωρίζονται από αυτή. Αυτό εξηγεί γιατί ή τέχνη ξαναθυμίζει τό εφήμερο. Τό διατηρεί καί τό ξαναφέρει μπροστά μας αλλάζοντάς το: αύτή είναι ή κοινωνική εξήγηση τού χρονικού της πυρήνα. Άπέχοντας από την κοινωνική πρακτική, ή τέχνη γίνεται ένα σχήμα κοινωνικής πρακτικής: κάθε αυθεντικό έργο τέχνης κάνει μέσα του μιά επανάσταση. Ένώ ωστόσο ή κοινωνία, λόγω τής ταυτότητας τόσο τών παραγωγικών δυνάμεων όσο καί τών παραγωγικών σχέσεων, εισέρχεται στην τέχνη, γιά νά χαθεί πάλι μέσα της, ή τέχνη, άκόμη καί ή έκάστοτε πιό πρωτοποριακή, έχει την τάση νά κοινωνικοποιείται, νά ενσωματώνεται στην κοινωνία. Άλλά αύτή ή ενσωμάτωση δέν τής άποφέρει, όπως διαλαλεί ένα φιλοπροοδευτικό στερεότυπο, μέ μιά επιβεβαίωση εκ τών υστέρων την εύλογία τής δικαιοσύνης. Ή πρόσληψη συνήθως άμβλύνει την κριτική αιχμή, πού συνιστούσε την καθορισμένη άρνηση τής κοινωνίας. Τά έργα τέχνης επενεργούν

κριτικά κατά την περίοδο εμφάνισής τους· αργότερα, μεταξύ άλλων και λόγω των κοινωνικών συνθηκών, είναι ουδέτερα. Η ουδετεροποίησή τους είναι τό κοινωνικό τίμημα της αισθητικής αυτονομίας. Όταν όμως τά έργα τέχνης είναι θαμμένα στο πάνθεο των μορφωτικών αγαθών, έχουν ύποσσει και τά ίδια μιά βλάβη, έχει αλλοιωθεί και τό περιεχόμενο αλήθειας τους. Στόν διοικούμενο κόσμο ή ουδετεροποίηση είναι οικουμενική. Κάποτε έξεγέρθηκε ό σουρρεαλισμός εναντίον της φετιχοποίησης της τέχνης ως ειδικής σφαίρας. Επειδή όμως ήταν και ό ίδιος τέχνη, προχώρησε πέρα από την καθαρή μορφή διαμαρτυρίας. Ζωγράφοι πού δέν μπορούσαν, όπως ό André Masson, νά στηριχθούν κυρίως στην ποιότητα της ζωγραφικής τους επιτύγχαναν ένα είδος ισορροπίας μεταξύ σκανδάλου και κοινωνικής πρόσληψης. Ό Salvador Dalí έγινε τελικά δεύτερης τάξης ζωγράφος της υψηλής κοινωνίας, ό Laszlo ή ό Van Dongen μιας γενιάς πού, μέ την άοριστη αίσθηση ότι ή κρίσιμη κατάσταση παραμένει επί δεκαετίες σταθερή, υπερηφανευόταν ότι είναι «εξεζητημένη» (sophisticated). Αυτό δημιούργησε την ψευδή μεταθανάτια ζωή τού σουρρεαλισμού. Τά σύγχρονα ρεύματα, στά όποια ό μορφολογικός νόμος διαλύθηκε από την ξαφνική εισβολή περιεχομένων πού προκαλούσαν σόκ, είναι προορισμένα τρόπον τινά από τή μοίρα τους νά εύθυγραμμισθούν μέ τόν κόσμο, ό όποιος νοιώθει τά μή μετουσιωμένα ύλικά οικεία και γνώριμα μετά την απομάκρυνση τού ενοχλητικού άγκυθιού. Στην εποχή της καθολικής ουδετεροποίησης χαράσσεται ασφαλώς και στην περιοχή της ριζοσπαστικά άφηρημένης ζωγραφικής ό δρόμος πρós την ψευδή συμφιλίωση: μή παραστατικά έργα είναι κατάλληλα νά κοσμήσουν τούς τοίχους των κατοικιών μέσα στό κλίμα της νέας εύημερίας. Δέν είναι βέβαιο ότι αυτό μειώνει και την εσωτερική ποιότητα των έργων ό ενθουσιασμός μέ τόν όποιο πολλοί αντίοραστικοί κρούουν τόν κώδωνα τού κινδύνου δείχνει μάλλον ότι ό κίνδυνος είναι άνυπαρκτος. Θά ήταν πραγματικά ιδεαλιστικό νά περιορίσει κανείς τή σχέση μεταξύ τέχνης και κοινωνίας απλώς στά κοινωνικά διαμεσολαβημένα δομικά προβλήματα. Ό διπλός χαρακτήρας της τέχνης -ως αυτόνομης και ως κοινωνικού γεγονότος (fait social)- εκδηλώνεται μέ τή μορφή χειροπιαστών εξαρτήσεων και συγκρούσεων των δύο σφαιρών. Οί παρεμβάσεις στην καλλιτεχνική παραγωγή είναι συχνά άμεσα

κοινωνικές-οικονομικές· σήμερα γίνονται μέσω μακροπρόθεσμαTM συμβολαίων μεταξύ ζωγράφων και έμπορων τέχνης, πού εύνοούν την ιδιαίτερη νότα, όπως λέγεται στη γλώσσα τής καλλιτεχνικής βιοτεχνίας, ή αυτό πού πιάνει, όπως λένε οί κυνικοί. Τό γεγονός ότι ό γερμανικός έξπρεσσιονισμός εξανεμίσθηκε τόσο γρήγορα μπορεί νά οφείλεται σέ καλλιτεχνικούς λόγους, στή σύγκρουση ανάμεσα στή γενική ιδέα πού έπρεπε νά διέπει ένα έργο και στήν Ιδιαίτερη ιδέα τής άπόλυτης κραυγής. Κανένα έξπρεσσιονιστικό έργο δέν έφθασε στήν πλήρη επιτυχία χωρίς προδοσία. "Έναν ρόλο έπαιξε επίσης τό γεγονός ότι αυτό τό είδος ξεπεράστηκε πολιτικά όταν ή έπαναστατικότητα του έμεινε απραγματοποίητη και επιπλέον ή Σοβιετική Ένωση άρχισε νά διώκει τή ριζοσπαστική τέχνη. Δέν πρέπει όμως νά ξεχνούμε ότι οί συγγραφείς τού παραγνωρισμένου τότε κινήματος -ή πρόσληψή του άρχισε νά γίνεται σαράντα ή πενήντα χρόνια αργότερα- ήταν άναγκασμένοι νά ζήσουν και, όπως λένε οί Αμερικανοί, νά γίνουν έμπορεύσιμοι (to go commercial)- θά μπορούσε νά τό δείξει κανείς στους περισσότερους από τούς Γερμανούς συγγραφείς τού έξπρεσσιονισμού πού επέζησαν μετά τόν πρώτο παγκόσμιο πόλεμο. Τό κοινωνιολογικό συμπέρασμα πού μπορεί νά βγάλει κανείς από τήν τύχη τών έξπρεσσιονιστών είναι ότι τό άστικό επάγγελμα έχει μεγαλύτερη σημασία από τήν καθαρή ανάγκη* γιά έκφραση, ή οποία, έστω άφελώς και χωρίς σαφείς παραστάσεις, ένέπνεε τούς έξπρεσσιονιστές. Στήν άστική κοινωνία οί καλλιτέχνες, όλοι γενικά οί πνευματικοί παραγωγοί, είναι άναγκασμένοι νά συνεχίσουν από τή στιγμή πού «δηλώνουν καλλιτέχνες». Άποσυρμένοι έξπρεσσιονιστές προτιμούσαν άγοραΐα θέματα ελπίζοντας σέ μιά επιτυχία. Η άπουσία εσωτερικής ανάγκης γιά έκφραση και παραγωγή καθώς και ή ταυτόχρονη οικονομική ανάγκη γιά συνέχισή της μεταδίδονται στά έργα κάνοντάς τα άντικειμενικά άδιάφορα.

Η πιό επιφανειακή και απατηλή από όλες τίς διαμεσολαβήσεις μεταξύ τέχνης και κοινωνίας είναι εκείνη πού αφορά τό υλικό, τήν επιλογή και χρήση άνοιχτά ή συγκαλυμμένα κοινωνικών θεμάτων. "Ότι τό γλυπτό πού παριστάνει έναν ανθρακωρύχο έχει εξ αρχής μεγαλύτερη κοινωνική σημασία από όποιοδήποτε άλλο χωρίς ήρωοποιημένες προλετάριους, σήμερα πιά, τό επαναλαμβάνουν σάν τροπάριο μόνον εκείνοι πού, άκολουθώντας τό ιδίωμα τών

λαϊκών δημοκρατιών, πιστεύουν ότι ή τέχνη πρέπει «νά περνάει κοινωνικά μηνύματα», νά «επηρεάζει» την κοινωνική πραγματικότητα καί έτσι τή στρατεύουν υπέρ των σκοπών πού επιδιώκουν, στινήθως υπέρ τής αύξησης τής παραγωγής. Ο έξιόαντικευμένος άνθρακωρύχος τού Meunier, μαζί μέ τόν ρεαλισμό του, έναρμονιζόταν μέ εκείνη την αστική ιδεολογία ή οποία τά κατάφερε καλά μέ τό τότε ορατό άκόμη προλεταριάτο, καθώς τού παρείχε τή διαβεβαίωση ότι οί εργάτες είναι ώραίοι άνθρωποι μέ εύγενή φυσικά χαρίσματα. Ακόμη καί ό ώμος νατουραλισμός συμβιβάζεται συχνά μέ μία καταπνιγμένη, ψυχαναλυτικά: πρωκτική⁸⁷⁶ απόλαυση, μέ τόν παραμορφωμένο αστικό χαρακτήρα. Συχνά τού προκαλεί εύχαρίστηση ή αθλιότητα καί ό ξεπεσμός πού μέ τά έργα του μαστιγώνει. Ο Zola εξύμνησε τή γονιμότητα όπως οί συγγραφείς τού Blut und Boden^{871Λ} καί χρησιμοποίησε άντισημιτικά στερεότυπα. Στο στρώμα τού θεματικού υλικού δέν υπάρχει καμιά διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στην επιθετικότητα των διατυπωνόμενων κατηγοριών καί τόν κονφορμισμό τους. Η οδηγία γιά τήν εκτέλεση ενός χορωδιακού τύπου Agitprop,⁸⁷⁷ τό όποιο αποδιδόταν σέ άνεργους, ότι πρέπει νά τραγουδιέται άσχημα, γύρω στό 1930 μπορούσε νά θεωρείται απόδειξη φρονήματος, αλλά ποτέ δέν πρέπει νά μαρτυρούσε μία προηγμένη συνείδηση· ήταν επίσης πάντοτε αβέβαιο άν ή καλλιτεχνική πόζα μέ τίς άγριοφωνάρες καί τήν ώμότητα καταγγέλλει τήν ώμότητα τής πραγματικής ζωής ή ταυτίζεται μέ αυτή. Η καταγγελία θά ήταν ίσως δυνατή μόνο μέ τή μορφοποίηση, τήν οποία όμως παραμελεί ή κοινωνική αισθητική, πού πιστεύει άποκλειστικά στό θεματικό υλικό. Αυτό πού κάνει τά έργα τέχνης κοινωνικά σημαντικά είναι τό περιεχόμενο πού μιλάει μέσα από τίς μορφολογικές δομές του. Ο Kafka, πού στό έργο του μόνον από μακριά εμφανίζεται ό μονοπωλιακός καπιταλισμός, κωδικοποιεί πάνω στά άπορρίμματα τού διοικούμενου κόσμου αυτά πού ύφίστανται οί άνθρωποι υπό τήν ολοκληρωτική κοινωνική κυριαρχία μέ πολύ πιό πιστό καί άκαταμάχητο τρόπο άπό όσο καταφέρνουν νά έκφράσουν τά μυθιστορήματα μέ θέμα τά διεφθαρμένα βιομηχανικά τράστ. Η κοιτίδα τού κοινωνικού περιεχομένου είναι ή μορφή, καί αυτό μπορεί νά τό δείξει κανείς μέ συγκεκριμένο τρόπο πάνω στη γλώσσα τού Kafka. Έχει έπισημανθεί πολλές φορές ή νηφάλια άντικειμενικότητά της, πού θυμίζει τόν Kleist, καί οί άντάξι-

οι αναγνώστες του έχουν διαπιστώσει την αντίθεση ανάμεσα σε μία τόσο νηφάλια περιγραφή και στά περιγραφόμενα γεγονότα, πού με τόν φανταστικό τους χαρακτήρα είναι απομακρυσμένα από αυτή. Αυτή ή αντίθεση γίνεται παραγωγική, καθώς ή οίονεί ρεαλιστική περιγραφή φέρνει τό άπίθανο και άδύνατο επικίνδυνα κοντά. Παραταύτα ή πάρα πολύ τυπικά μορφολογική κριτική τών ρεαλιστικών χαρακτηριστικών τής μορφής στό έργο τού Kafka, προπάντων όπως τήν προσλαμβάνουν τά αύτιά τού άφοσιωμένου αναγνώστη, έχει μία κοινωνική διάσταση. Μέσω μερικών από αυτά τά χαρακτηριστικά ό Kafka είναι άνεκτός από τή σκοπιά ενός ιδανικού τύπου κοινωνικής τάξης, ίσως μάλιστα μιάς άπλής ζωής και μιας δραστηριότητας χωρίς άξιώσεις στή θέση πού καθορίσθηκε γιά τόν καθένα. Ύπό τόν μανδύα ενός τέτοιου ιδανικού καλυπτόταν κάποτε ή κοινωνική καταπίεση. Τό γλωσσικό ήθος πού διατείνεται ότι έτσι έχουν τά πράγματα και όχι άλλιώς είναι τό μέσον πού μεταφράζει τήν κοινωνική μαγεία σέ φαινόμενο. Ό Kafka ξέρει πολύ καλά ότι δέν πρέπει νά πει τό όνομα αυτής τής μαγείας, διότι τότε θά τήν έλυne. Άλλά ή άκαταμάχητη πανταχού παρουσία της ορίζει τόν χώρο τού έργου τού Kafka, και, ως a priori προϋπόθεσή του, δέν επιτρέπεται νά γίνει θέμα του. Ή γλώσσα του είναι όργανο μιάς συνδιάταξης τού θετικισμού και τού μύθου, ή κοινωνική σημασία τής οποίας μόλις τώρα αρχίζει νά γίνεται κατανοητή. Ή έκπραγματοσμένη συνείδηση, πού προϋποθέτει και επιβεβαιώνει τόν άναπόφευκτο και άμετάβλητο χαρακτήρα αύτού πού ύπάρχει, είναι ό κληρονόμος τής παλαιάς μαγείας, ή νέα μορφή τού μύθου τού πάντοτε ίδιου. Τό άφηγηματικό ύφος τού Kafka, μέ τόν άρχαϊκό του χαρακτήρα, μιμείται τήν έκπραγμάτιση. Ένώ τό έργο του είναι υποχρεωμένο νά μήν ξεπερνά τόν μύθο, τό πώς, ή γλώσσα του, επιτρέπει νά άναγνωρίσουμε μέσα στόν μύθο τό πλέγμα τύφλωσης τής κοινωνίας. Στίς περιγραφές του ό παραλογισμός είναι τόσο αυτονόητος όπως έχει γίνει και στήν κοινωνία. Κοινωνικά βουβά είναι τά προϊόντα πού εκπληρώνουν τίς υποχρεώσεις τους έξεμώντας πάλι ως έχουν τά κοινωνικά στοιχεία πού θέλουν νά πραγματευθούν, ενώ θεωρούν ότι ένας τέτοιος μεταβολισμός μέ τή δεύτερη φύση ως άντανάκλαση είναι κάτι πού τά τιμά ιδιαίτερα. Τό καλλιτεχνικό υποκείμενο ως τέτοιο είναι κοινωνικό, όχι ιδιωτικό. Ποτέ δέν γίνεται κοινωνικό μέ τήν άναγκαστική κολλεκτιβο-

ποίησή του ή με την επιλογή του υλικού του. Στην εποχή του καταπιεστικού κολλεκτιβισμού ή δύναμη της τέχνης νά αντιστέκεται κατά της συμπαγούς πλειονότητας, πού έχει γίνει κριτήριο τού πράγματος, τού έργου τέχνης, καί της κοινωνικής του αλήθειας, βρίσκει στον μοναχικό καί ακάλυπτο παραγωγό, χωρίς αυτό νά αποκλείει άλλωστε τίς συλλογικές μορφές παραγωγής όπως τά εργαστήρια σύνθεσης πού σχεδίαζε ό

Καθώς ό καλλιτέχνης

στήν παραγωγή του έχει πάντοτε καί μιά αρνητική σχέση μέ την άμεσότητά του, άσυνείδητα υπακούει σέ κάτι κοινωνικά γενικό: σέ κάθε επιτυχή διόρθωση κοιτάζει πάνω από τόν ώμο του τό συλλογικό υποκείμενο, πού δέν έχει επιτευχθεί ακόμη. Οί κατηγορίες της καλλιτεχνικής αντικειμενικότητας συνδέονται στενά μέ την κοινωνική χειραφέτηση, όπου τό πράγμα, τό έργο τέχνης, ώθούμενο από την ίδια του τή δύναμη απελευθερώνεται από τίς κοινωνικές συμβάσεις καί τόν κοινωνικό έλεγχο. Έδώ τά έργα τέχνης δέν μπορούν νά άρκεσθούν σέ μιά άσαφή καί άφηρημένη γενικότητα όπως ό κλασικισμός. Προϋπόθεσή τους είναι ό διχασμός τού κόσμου καί κατά συνέπεια ή συγκεκριμένη Ιστορική κατάσταση της έτερογενούς πρός αυτά κοινωνίας. Η κοινωνική τους αλήθεια έξαρτάται από την ικανότητά τους νά άνοιχθούν σέ αυτό τό συγκεκριμένο νοηματικό περιεχόμενο, τό όποιο γίνεται υλικό τους καί τό άφομοιώνουν. "Έτσι καί ό μορφολογικός τους νόμος δέν συγκαλύπτει τόν διχασμό, αλλά, φιλοδομώντας νά τόν μορφοποιήσει, τόν κάνει υπόθεσή του. - "Όσο βαθιά -καθώς καί σκοτεινή- καί άν είναι ή επίδραση της επιστήμης στην άνάπτυξη των παραγωγικών δυνάμεων στην τέχνη, όσο καί άν ή κοινωνία εισχωρεί στην τέχνη πού υιοθέτησε από την επιστήμη, εντούτοις ή καλλιτεχνική παραγωγή δέν έχει επιστημονικό χαρακτήρα, καί μάλιστα ούτε καν στην περίπτωση ενός ολοκληρωμένου κονστρουκτιβισμού. Όλα τά επιστημονικά εύρήματα χάνουν μέσα στην τέχνη την κυριολεκτική τους σημασία: αυτό μπορεί νά τό συμπεράνει κανείς από την τροποποίηση πού υφίστανται στη ζωγραφική οί νόμοι της οπτικής καί της προοπτικής, όπως καί τών φυσικών σχέσεων των άρμονικών ήχων στη μουσική. Όταν ή τέχνη, φοβισμένη από την τεχνολογία, προσπαθεί νά διατηρήσει τή θεσούλα της αναγγέλλοντας τρ πέρασμά της στην επιστήμη, δείχνει ότι άγνοεί τή σημασία καί τή θέση τών επιστημών στην εμπειρική πραγματικότητα. Από την άλλη μέρια

δεν πρέπει ασφαλώς νά θεωρεί κανείς την αισθητική αρχή Ιερή και απαραβίαστη και νά τήν ἀντιτάσσει στίς επιστήμες, όπως προτιμά νά κάνει ό άνορθολογισμός. Ή τέχνη δέν είναι ένα μή δεσμευτικό πολιτιστικό συμπλήρωμα τής επιστήμης, αλλά έχει μιά τεταμένη κριτική σχέση πρὸς αυτή. Αυτό πού μπορεί νά θεωρηθεί εγγενής ανεπάρκεια των σημερινών επιστημών τού πνεύματος, ή έλλειψη πνεύματος πού τίς διακρίνει, σημαίνει σχεδόν πάντοτε καί έλλειψη αισθητικής ευαισθησίας. Δέν είναι τυχαίο ότι οί έγκριτοι εκπρόσωποι τής επιστήμης εξοργίζονται όταν μέσα στό πεδίο τους εκδηλώνεται κάτι πού αυτοί αποοίδουν στήν τέχνη γιά νά μήν τούς τό ζητεί κανένας καί νά μένουν ήσυχoi στίς δικές τους δραστηριότητες: όταν κάποιος ξέρει νά γράψει, τόν θεωρούν επιστημονικά ύποπτο. Χονδροειδής σκέψη είναι ή άνικανότητα διαφοροποίησης στήν άνάλυση ενός πράγματος, καί ή Ικανότητα διαφοροποίησης είναι τόσο μιά αισθητική όσο καί μιά γνωστική κατηγορία. Ή επιστήμη καί ή τέχνη δέν πρέπει νά συγχωνεύονται, αλλά οί κατηγορίες πού ίσχύoυτν καί στίς δύο δέν είναι άπολύτως διαφορετικές. Ή κονφορμιστική συνείδηση θέλει τό αντίστροφο: άφενός είναι άνήμπορη νά κάνει τή διάκριση μεταξύ τών δύο σφαιρών, αφετέρου δέν θέλει νά κατανοήσει ότι στίς δύο μή ταυτόσημες σφαίρες ενεργούν ταυτόσημες δυνάμεις. Αυτό ισχύει καί ηθικά. Ή βαναυσότητα απέναντι στά πράγματα στρέφεται δυνητικά καί εναντίον τών ανθρώπων. Ή τέχνη, γιά τήν οποία τό ιδανικό τής πλήρους διαμόρφωσης είναι άπαραίτητος όρος, άρνεΐται a priori τήν ώμότητα, τόν υποκειμενικό πυρήνα τού κακού: αυτό συνιστά τή συμβολή της στήν ηθική καί όχι ή διακήρυξη ηθικών άρχών ή ή πρόκληση ηθικών εντυπώσεων· αυτό τή συνδέει επίσης μέ μιά κοινωνία πού θά στηριζόταν στήν ανθρώπινη άξιοπρέπεια.

Οί κοινωνικοί άγώνες καί οί ταξικές σχέσεις άποτυπώνονται στή δομή τών έργων τέχνης, ενώ οί πολιτικές θέσεις πού λαμβάνουν από τή μεριά τους τά έργα τέχνης είναι επιφανόμενα καί συνήθως αποβαίνουν σέ βάρος τής αισθητικής επεξεργασίας τών έργων, τελικά δέ σέ βάρος καί τού κοινωνικού τους περιεχομένου αλήθειας. Τό πολιτικό φρόνημα δέν συμβάλλει σέ τίποτε. Αμφίβολο παραμένει άκόμη άν καί κατά πόσο ή άττική τραγωδία, περιλαμβανόμενου καί τού Ευριπίδη, είχε λάβει μέρος στίς κοινωνικές συγκρούσεις τής εποχής· αλλά ή κατεύθυνση πού ακολούθησε ή

τραγική μορφή έναντι των μυθολογικών θεμάτων, ή λύση τής μαγείας πού άσκοϋσε ή μοίρα καθώς καί ή γέννηση τής ιυιοκειμενικότητας, μαρτυρεί τόσο τήν κοινωνική χειραφέτηση από φεουδαρχικούς-οίκογενειακούς δεσμούς όσο καί, στή σύγκρουση ανάμεσα στις μυθικές δεσμεύσεις καί τήν ύποκειμενικότητα, τόν άνταγωνισμό μεταξύ τής κυριαρχίας πού στηριζόταν στό πεπρωμένο καί τής άνθρωπιάς πού άποκτούσε συνείδηση καί ώριμότητα. Τό γεγονός ότι τόσο ή ίστορικοφιλοσοφική τάση όσο καί ό άνταγωνισμός έγιναν a priori προϋποθέσεις τής μορφής, αντί νά αποτελούν απλώς θεματικό ύλικό, κάνει τήν τραγωδία κοινωνικά ούσιώδη: ή κοινωνία εμφανίζεται μέσα στήν τραγωδία μέ τόσο πίο αύθεντικό τρόπο όσο λιγότερο προμελετημένα γίνεται θέμα της. Ή μεροληψία υπέρ μιας κοινωνικής ιδέας, πού συνιστά μιá άρετή τόσο των έργων τέχνης όσο καί των ανθρώπων, ζεί στό βάθος, εκεί όπου οί κοινωνικές άντινομίες μετατρέπονται στή διαλεκτική των μορφών: καθώς οί καλλιτέχνες μέ τή σύνθεση τού μορφώματος αρθρώνουν γλωσσικά αυτές τίς άντινομίες, εκπληρώνουν τήν κοινωνική τους αποστολή* άκόμη καί ό Lukács, στά ώριμα χρόνια του, αισθάνθηκε τήν άνάγκη νά κάνει άνάλογες σκέψεις. Όταν ή μορφοποίηση άρθρώνει τίς άντιφάσεις πού δέν έχουν φωνή καί λόγο, λαμβάνει τά χαρακτηριστικά μιας πρακτικής πού δέν αποφεύγει απλώς τήν πραγματική πολιτική πρακτική, αλλά άνταποκρίνεται στήν έννοια τής Ιδίας τής τέχνης ως τρόπου συμπεριφοράς. Είναι μιá μορφή πρακτικής καί δέν χρειάζεται νά δικαιολογηθεί γιατί δέν ενεργεί άμεσα: δέν θά ήταν σέ θέση νά τό κάνει, άκόμη καί αν ήθελε* ή πολιτική επίδραση άκόμη καί τής λεγόμενης στρατευμένης τέχνης είναι εντελώς άβέβαιη. Οι κοινωνικές άπόψεις των καλλιτεχνών έχουν ίσως τή λειτουργία τους κατά τήν εισβολή στήν κονφορμιστική συνείδηση, αλλά κατά τήν άνάπτυξη των έργων ό ρόλος τους μειώνεται. Για τό περιεχόμενο αλήθειας τής μουσικής τού Mozart δέν έχουν καμμιά σημασία οί άπεχθείς άντιλήψεις πού έξέφρασε μέ άφορμή τόν θάνατο τού Βολταίρου. Κατά τήν εποχή τής εμφάνισης τους δέν μπορεί κανείς άσφαλώς νά παραβλέψει αυτό πού θέλουν τά έργα τέχνης* όποιος άξιολογεί τόν Brecht μόνο βάσει τής καλλιτεχνικής του άξίας τόν κρίνει τόσο εσφαλμένα όσο καί όποιος τόν εκτιμά μόνο βάσει των πολιτικών του θέσεων. Ή ένύπαρξη τής κοινωνίας στό έργο τέχνης, όχι ή ένύπαρξη τής τέχνης στήν κοινω-

νια, είναι ή ουσιαστική κοινωνική σχέση τής τέχνης. Επειδή τό κοινωνικό περιεχόμενο τής τέχνης δέν βρίσκεται έξω από τήν αρχή τής άτομοποίησής της, άλλα έχει τήν κοιτίδα του στην άτομοποίηση, πού από τή μεριά της είναι κοινωνική, ή τέχνη δέν μπορεί νά αντιληφθεῖ άμεσα τόν κοινωνικό της χαρακτήρα, ό όποιος μόνο μέσω τής έρμηνείας της μπορεί νά συλληφθεῖ.

'Αλλά τό περιεχόμενο αλήθειας μπορεί νά διατηρηθεῖ καί νά επιβληθεῖ ακόμη καί σέ έργα τέχνης πού είναι διαποτισμένα μέ ιδεολογία ως τόν πυρήνα τους. Ή ιδεολογία, ως κοινωνικά αναγκαία φαινομενικότητα, είναι πάντοτε, λόγω αυτής τής αναγκαιότητας, καί μία παραποιημένη μορφή αλήθειας. Ή αισθητική μέ κοινωνική συνείδηση διαχωρίζεται από τήν απειροκαλία όταν στοχάζεται τήν κοινωνική κριτική τού ιδεολογικού χαρακτήρα των έργων τέχνης αντί άπλως νά τήν επαναλαμβάνει μηχανικά. "Ένα μοντέλο τού περιεχομένου αλήθειας ενός έργου μέ άνοιχτά ιδεολογικές προθέσεις είναι εκείνο τού Adalbert Stifter. 'Ιδεολογικό χαρακτήρα δέν έχουν μόνο τά συντηρητικά-παλινορθωτικά θέματα πού επιλέγει καί τά ήθικά διδάγματα πού υποτίθεται ότι πρέπει νά εξαχθούν, άλλα καί ό άντικειμενισμός τής μορφοποίησης, πού υποβάλλει τήν ιδέα τής τρυφερής εμπειρίας μέ μικρά πράγματα, μιας μεστής νοήματος ορθής ζωής, ή οποία θά μπορούσε καί θά άξιζε νά περιγράψει. Γιαυτό ό Stifter έγινε τό Ινδαλμα μιας εύγενούς άστικής τάξης πού άναπολούσε τό παρελθόν. Τά επιχρίσματα πού τού εξασφάλιζαν τή δημοτικότητα μεταξύ μυημένων καί ήμιμυημένων ξεφλουδίζουν. 'Αλλά αυτός δέν είναι ό τελευταίος λόγος γιά τό έργο του- όσα γράφονται γιά τή γαλήνη καί τή διαλλακτικότητα τής ώριμης περιόδου του είναι υπερβολικά. Ή άντικειμενικότητα γίνεται μία άκαμπτη μάσκα, ή μαγική επίκληση τής ζωής είναι μία τελετουργική πράξη πού τήν άποτρέπει. Μέσα από τήν έκκεντρικότητα τού μέτριου διαφαίνεται ή άποσιωπώμενη καί μή παραδεκτή δυστυχία, ό πόνος τού άλλοτριωμένου υποκειμένου, καί ή άσυμφιλίωτη κοινωνική ζωή. Άμυδρό καί ώχρο είναι τό φώς πάνω από τήν πεζογραφία τής ώριμης περιόδου του, σάν νά τής προκαλούσε άλλεργία ή χαρά των χρωμάτων. Είναι σάν νά κρατάει από τή ζωή μόνο τόν σκελετό ενός σχεδίου μέ μολύβι αποκλείοντας κάθε ενοχλητικό καί δύστροπο στοιχείο τής κοινωνικής πραγματικότητας, πού είναι τόσο άσυμβίβαστη με τό φρόνημα τού συγγραφέα όσο καί μέ τό άφηγη-

ματικό *a priori*, τό όποιο πεισµατικά καί επιτηδευµένα υιοθέτησε από τόν Goethe. Εκείνο πού συµβαίνει παρά τη θέληση αυτής τής πεζογραφίας καί λόγω τού χάσµατος ανάµεσα στη µορφή της καί την ήδη καπιταλιστική κοινωνία συµβάλλει στην αύξηση τής έκφραστικότητάς της. Ή Ιδεολογική έκκεντρικότητα προσδίδει στό έργο έµµεσα ένα µη ιδεολογικό περιεχόµενο αλήθειας, τήν υπεροχή του έναντι κάθε λογοτεχνίας πού θέλει νά παρηγορήσει καί νά ενθαρρύνει καί κάθε έµφασης στην είδυλλιακή ασφάλεια καί προστασία τής αγροτικής ζωής. Έτσι τό έργο του άποκτά εκείνη τήν άύθεντικότητα πού θαύµαζε ό Nietzsche. Στό έργο τού Stifter φαίνεται µέ ύποδειγµατικό τρόπο πόσο λίγο ή ποιητική πρόθεση, άκόµη καί τό νόηµα πού ένα έργο τέχνης ενσαρκώνει άµεσα ή άντιπροσωπεύει, μοιάζουν µέ τό αντικειµενικό περιεχόµενο· τό ούσιαστικό περιεχόµενο στό έργο τού Stifter συνίσταται πραγµατικά στην άρνηση τού νοήµατος, κάτι πού δέν θά ήταν αν αυτό τό νόηµα δέν άνήκε στην πρόθεση τού έργου καί δέν εξουδετερωνόταν στή συνέχεια από τήν άντικειµενική υφή του. Ή κατάφαση γίνεται ένα κρυπτογράφηµα τής άπόγνωσης, ενώ καί ή πío καθαρή άρνητικότητα τού ούσιαστικού περιεχοµένου περιέχει, όπως στον Stifter, µιά δόση κατάφασης. Ή λάµψη πού εκπέµπουν σήµερα τά εχθρικά πρós κάθε κατάφαση έργα τέχνης είναι τό φανέρωµα τού καταφατικού άφατου (*ineffabile*), τής ανάδυσης ενός µή υπαρκτού σάν νά υπήρχε εντούτοις. Ή άξίωσή του νά υπάρξει χάνεται µέσα στην αισθητική φαινοµενικότητα· καθώς τό έργο εµφανίζει αυτό πού δέν ύπάρχει, είναι σάν νά τό υπόσχεται. Ή συνδιάταξη τού υπαρκτού καί τού µή υπαρκτού είναι τό ούτοπικό σχήµα τής τέχνης. Ένώ ή τέχνη ώθεΐται πρós τήν απόλυτη άρνητικότητα, δυνάµει τής ίδιας τής άρνητικότητας δέν είναι απολύτως αρνητική. Ό άντινοµικός χαρακτήρας τού καταφατικού υπόλοιπου δέν µεταδίδεται στά έργα τέχνης µόνο στή θέση πού λαµβάνουν απέναντι στό ύπάρχον υπό την έννοια τής κοινωνίας, αλλά µέσα στά έργα ως τέτοια, έγγενώς, καί τά τυλίγει σέ ηµίφως. Καµµιά οµορφία δέν µπορεί νά άποφύγει τό ερώτηµα αν είναι πραγµατικά όµορφη ή µήπως επιτυγχάνει τήν οµορφία µέ δόλο, µέσω µιας κατάφασης πού δέν προκύπτει από µιά διαδικασία. Ή άποστροφή πρós τήν καλλιτεχνική βιοτεχνία είναι, µετατεθειµένη, ή βεβαρηµένη συνείδηση τής τέχνης γενικά, πού φανερώνεται µέ τό άκουσµα όποιασδήποτε συγχοροΐας.

ένόψει όποιουδήποτε χρώματος. Ή κοινωνική κριτική τής τέχνης δεν χρειάζεται νά έλθει από έξω καί νά τήν ψηλαφήσει: ανακύπτει κατευθείαν από τούς ένδο αισθητικούς σχηματισμούς. Ή αύξημένη εύαισθησία τού αισθητικού ενδιαφέροντος συγκλίνει άσυμπτωτικά μέ τήν κοινωνικά καθοριζόμενη άποστροφή πρός τήν τέχνη. - Ή ιδεολογία καί ή αλήθεια τής τέχνης όέν σχετίζονται μεταξύ τους όπως τά πρόβατα μέ τά ερίφια. Ποτέ δέν έχει τό ένα χωρίς τό άλλο, καί αυτό δίνει λαβή τόσο γιά ιδεολογικές καταχρήσεις όσο καί γιά μιά συλλήβδην όπόρριψη, μιά ριζική άποψίλωση. Μόνον ένα βήμα απέχει από τήν ουτοπία τής ταυτότητας τών έργων τέχνης μέ τόν εαυτό τους ή δυσωδία τών ούράνιων ρόδων πού ή τέχνη, σύμφωνα μέ τόν λογοχείμαρρο τού Schiller οί γυναίκες, σκόρπισε στήν επίγεια ζωή. "Όσο πίο αδιάντροπα ή κοινωνία λαμβάνει τήν ολοκληρωτική μορφή στήν όποια τά πάντα, άρα καί ή τέχνη, πρέπει νά έχουν τή θέση καί τή λειτουργία τους, τόσο πληρέστερα διασπάται ή τέχνη σέ Ιδεολογία από τή μιά μεριά καί διαμαρτυρία από τήν άλλη. Καί αίπή ή πόλωση δύσκολα θά μπορούσε νά βγει σέ καλό. Ή άπόλυτη διαμαρτυρία τήν περιορίζει και στρέφεται πρός τόν λόγο ύπαρξης τής ίδιας τής τέχνης, ενώ ή ιδεολογία μετατρέπεται σέ ένα άραιωμένο, πενιχρό καί αυταρχικά προσανατολισμένο αντίγραφο τής πραγματικότητας.

Προπάντων στήν πολιτιστική ζωή πού άναστήθηκε μετά τήν καταστροφή [στή Γερμανία] ή τέχνη, απλώς καί μόνο μέ τήν παρουσία της, άνεξάρτητα από τό έκάστοτε θεματικό καί πνευματικό περιεχόμενο, έχει ιδεολογικό χαρακτήρα. Ή κακή της σχέση μέ τήν πρόσφατη φρίκη καί τόν κίνδυνο γιά μιά μελλοντική τήν καταδικάζει νά είναι κυνική* αποσπά τήν προσοχή από εκείνη, άκόμη καί όταν τήν πραγματεύεται. Ή άντικειμενοποίηση τής τέχνης εμπεριέχει μιά ψυχρή στάση άπέναντι στήν πραγματικότητα. Αυτό τήν υποβιβάζει στόν ρόλο ενός σύνεργού τής ίδιας βαρβαρότητας, πού επίσης διαπράττει όταν θυσιάζει τήν αντικειμενοποίηση καί συμπλέει μέ τή μόδα άδιαμεσολάβητα, άκόμη καί όταν στή στράτευσή της στρέφεται πρός τήν πολεμική. Κάθε έργο τέχνης σήμερα, άκόμη καί τό ριζοσπαστικό, έχει μιά συντηρητική διάσταση· ή ύπαρξή του συμβάλλει στή σταθεροποίηση τών σφαιρών τού πνεύματος καί τής κουλτούρας, πού ή άντικειμενική αδυναμία τους καί ή ένοχη σύμπραξή τους μέ τήν άρχή τής συμφοράς είναι ολοφάνερες. Αλλά αυτό τό

συντηρητικό στοιχείο, πού παρά την τάση προς την κοινωνική ενσωμάτωση είναι ισχυρότερο στά πίο πρωτοπόρα έργα άπότι στά μετριοπαθή, δεν τού άξίζει μόνο νά καταστραφεί.⁸⁷⁶ Γενικά ή αντίσταση κατά τής παγκυριαρχίας τού κοινωνικού όλου είναι δυνατή μόνον όταν τό πνεύμα, στήν πίο προηγμένη του μορφή, έπιζεί καί προοδεύει. "Αν τό προοδεύον πνεύμα δεν κληροδοτούσε στήν άνθρωπότητα αυτό πού ή ίδια είναι έτοιμη νά διαλύσει, ό κόσμος θά βούλιαζε σέ εκείνη τή βαρβαρότητα πού θά εμποδίσει τήν εγκαθίδρυση μιας λογικής κοινωνικής τάξης. Ή τέχνη, ακόμη καί ως ανεκτή στόν διοικούμενο κόσμο, ενσαρκώνει αυτό πού δέν μπορεί νά έγκαθιδρυθεί καί πού ή ολοκληρωτική εγκαθίδρυση καταπιέζει. Οί σημερινοί τύραννοι τής Ελλάδας ήξεραν γιατί άπαγόρευσαν τά θεατρικά έργα τού Beckett, στά όποια δέν άκούγεται ούτε μιά λέξη γιά πολιτική. Ή κοινωνική απόκλιση νομιμοποιεί κοινωνικά τήν τέχνη. Γιά χάρη τής συμφιλίωσης τά αυθεντικά έργα πρέπει νά άπαλείφουν κάθε ίχνος πού θυμίζει τή συμφιλίωση. Παραταύτα ή ενότητα, πού δέν μπορούν νά τήν άποφύγουν ούτε τά διασπασμένα μορφώματα, δέν θά υπήρχε χωρίς τήν παλαιά συμφιλίωση. Τά έργα τέχνης είναι a priori κοινωνικά ένοχα, ενώ τό καθένα πού αξίζει αυτόν τόν τίτλο προσπαθεί νά άποπλύνει τήν ένοχή του. Γιά νά έχουν τή δυνατότητα επιβίωσης, ή προσπάθειά τους γιά σύνθεση πρέπει νά είναι ανένδοτη καί ασυμφιλίωτη. Χωρίς τή σύνθεση, πού φέρνει τό έργο τέχνης, ως αυτόνομο, άντιμέτωπο μέ τήν πραγματικότητα, τίποτε δέν θά έμενε έξω από τόν μαγικό της κύκλο· ή αρχή τού αποχωρισμού τού πνεύματος, ή όποια δημιουργεί έναν μαγικό κύκλο γύρω του, είναι επίσης αυτή πού τόν σπάζει καθώς ή Ίδια τόν καθορίζει.

Ή στάση των εχθρών τής νεώτερης τέχνη, μέχρι καί τού Emil Staiger, δείχνει καθαρά ότι ή νομιναλιστική τάση τής τέχνης, στήν ακραία περίπτωση τής κατάργησης τών δεδομένων κατηγοριών τής τάξης, έχει κοινωνικές συνεπαγωγές. Ή συμπάθειά τους γΓ αυτό πού στή γλώσσα τους λέγεται πρότυπο είναι μιά άμεση κατάφαση τής κοινωνικής, προπάντων τής σεξουαλικής καταπίεσης. Ή συσχέτιση τής κοινωνικά άντιδραστικής στάσης μέ τό μίσος προς τήν καλλιτεχνική νεωτερικότητα, πού, όπως δείχνει ή άνάλυση τού αυταρχικού χαρακτήρα, είναι προφανής, τεκμηριώνεται μέ στοιχεία άπό τήν παλαιά καί νέα φαστιστική προπαγάνδα καί έπιβεβαι-

ώνεται επίσης από την εμπειρική κοινωνική έρευνα. Η οργή πού τούς προκαλεί ή δήθεν καταστροφή Ιερών καί απαραβίαστων πολιτιστικών αγαθών, πού καί μόνο γιαυτό δέν προσεγγίζονται πλέον από τήν εμπειρία, συγκαλύπτει τίς πραγματικά καταστρεπτικές επιθυμίες τών οργισμένων. Γιά τήν κυρίαρχη συνείδηση όποιος επιθυμεί αλλαγές επιζητεί τό χάος, επειδή αποκλίνει από τήν παρωμένη κατάσταση. Κατά κανόνα καταφέρονται κατά τής αναρχίας τής μοντέρνας τέχνης, πού συνήθως είναι ανύπαρκτη, μέ περισσότερη δριμύτητα εκείνοι γιά τούς οποίους, λόγω χονδροειδών σφαλμάτων ακόμη καί στό πίο στοιχειώδες επίπεδο πληροφόρησης, είναι εύκολο νά αποδειχθεί ότι δέν γνωρίζουν αυτό πού μισούν. 'Ασυγκίνητοι καί άμετανόητοι, δέν θέλουν καν νά γνωρίσουν αίΓ'τό πού εΐναι προαποφασισμένοι νά άπορρίψουν. Αναμφίβολα φταίει γι' αυτό μεταξύ άλλων ό καταμερισμός τής εργασίας. Όπως ό μή ειδικός δέν μπορεί εύκολα νά κατανοήσει τίς νεώτερες εξελίξεις τής πυρηνικής φυσικής, έτσι άκριβώς καί ό άνειδίκευτος δέν καταλαβαίνει τήν ιδιαίτερα πολυσύνθετη νεώτερη μουσική ή ζωγραφική. Ένώ όμως, έχοντας εμπιστοσύνη στην κατά βάση από όλους κατανοητή όρθολογικότητα πού οδηγεί στά νεώτερα θεωρήματα τής φυσικής, οί άνθρωποι παραιτούνται από τήν προσπάθεια νά τά κατανοήσουν, στην περίπτωση τής νεώτερης τέχνης στιγματίζουν τήν άκατανοησία ως σχιζοειδή αυθαιρεσία, μολονότι ή προσωπική εμπειρία μπορεί νά άρει τήν αισθητική άκατανοησία τόσο καλά όσο καί τήν επιστημονική άκατανοησία γιά τούς μή μυημένους. Η τέχνη μπορεί νά πραγματοποιήσει τή γενική ανθρώπινη άποστολή της μόνο μέ συνεπή καταμερισμό τής εργασίας: κάθε άλλη τέχνη είναι ψευδής συνείδηση. Έργα τέχνης υψηλής ποιότητας είναι πλήρως επεξεργασμένα καί διαμορφωμένα καί ως τέτοια είναι άντικειμενικά λιγότερο χαώδη από άμέτρητα άλλα μέ μία τακτοποιημένη πρόσοψη, πού τή φόρεσαν γιά νά τά καλύψει πρόχειρα, ενώ ή κυρίως μορφή τους πίσω από τήν πρόσοψη είναι κατακερματισμένη. Αυτό πολύ λίγο ενοχλεί. Όάστικός χαρακτήρας έχει μία Ισχυρή ροπή νά εμμένει στην κακή ποιότητα, ακόμη καί όταν θά ήταν σέ θέση νά ξέρει ότι αυτό πού υποστηρίζει είναι κατώτερο· ένα βασικό χαρακτηριστικό τής ιδεολογίας είναι ότι ποτέ δέν γίνεται εντελώς πιστευτή, καί από τήν αυτόπεριφρόνηση προχωρεί στην άυτόκαταστροφή. Η συνείδηση τού ημιμαθούς εμμένει

πεισματικά στο «μου αρέσει», χαμογελώντας κυνικά και αμήχανα όταν ακούει ότι τά πολιτιστικά σκουπίδια παράγονται ειδικά για να έξαπατήσουν τον καταναλωτή: ή τέχνη, ως απασχόληση στον ελεύθερο χρόνο, υποτίθεται ότι πρέπει να είναι άνετη και μη δεσμευτική· την άπατητή δέχονται επειδή στά κρυφά διαισθάνονται ότι ή αρχή του δικού τους υγιούς ρεαλισμού είναι ή άπατη της ισότιμης ανταλλαγής. Μέ αυτή την ψευδή και ταυτόχρονα αντικαλλιτεχνική συνείδηση αναπτύσσεται στην αστική κοινωνία τό πλασματικό στοιχείο της τέχνης, ό φαινομενικός της χαρακτήρας: *mundus vult decipi*,^{87f} αυτή είναι ή κατηγορηματική προσταγή πού διέπει την καλλιτεχνική κατανάλωση. Αυτό καλύπτει τή δήθεν απλοϊκή καλλιτεχνική εμπειρία μέ ένα στρώμα σήψης· κατ' αυτά δέν είναι απλοϊκή. 'Αντικειμενικά ή κυρίαρχη συνείδηση εξωθείται σέ μία τέτοια πωρωμένη συμπεριφορά, διότι οί κοινωνικοποιημένοι άνθρωποι δέν μπορούν νά ανταποκριθούν μέ επιτυχία στην έννοια ενήλικου και ώριμου πολίτη, ούτε του αισθητικά ώριμου, όπως ορίζει ή κοινωνική τάξη πραγμάτων, την οποία οί ίδιοι προβάλλουν ως δική τους τάξη και την οποία υπερασπίζονται μέ κάθε τίμημα. Ή κριτική έννοια της κοινωνίας, πού είναι συμφυής στά αυθεντικά έργα τέχνης χωρίς τή σύμπραξή τους, δέν συμβιβάζεται μέ αυτό πού πρέπει νά νομίζει ή κοινωνία για τον εαυτό της για νά συνεχίσει την πορεία της όπως είναι· ή κυρίαρχη συνείδηση δέν μπορεί νά απελευθερωθεί από την ίδια της την ιδεολογία χωρίς νά βλάψει την κοινωνική αυτόσυντήρηση. Αυτό προσδίδει κοινωνική και πολιτική βαρύτητα σέ αισθητικές διαμάχες πού φαίνονται τόσο απομακρυσμένες από ζωτικά προβλήματα.

Τό γεγονός ότι στά έργα τέχνης «φανερώνεται» ή κοινωνία, τόσο μέ μία κριτική αλήθεια όσο και ιδεολογικά, εύνοει μία ιστορικοφιλοσοφική τάση προς μυστικιστικές εξηγήσεις. Θά ήταν πολύ εύκολο νά περιέλθει κανείς σέ εικοτολογίες για μία προκαθορισμένη αρμονία μεταξύ της κοινωνίας και των έργων τέχνης υπό την αιγίδα του παγκόσμιου πνεύματος. 'Αλλά ή θεωρία δέν είναι αναγκασμένη νά καταθέσει τά όπλα μπροστά στο πρόβλημα αυτής της σχέσης. Ή διαδικασία πού διαδραματίζεται στά έργα τέχνης και αναστέλλεται μέσα σέ αυτά πρέπει νά νοηθεί ως διεπόμενη από τό ίδιο πνεύμα όπως ή κοινωνική διαδικασία πού αποτελεί το πλαίσιο των έργων τέχνης· ανάλογα μέ τή διατύπωση-του Leibniz

τά έργα αντιπροσωπεύουν αυτή τή διαδικασία χωρίς παράθυρα. Η μορφολογική διάταξη των στοιχείων του έργου τέχνης πού απαρτίζουν τό δλον τού έργου υπακούει σέ έσωτερικούς νόμους πού συγγενεύουν μέ εκείνους τής κοινωνίας έξω από τό πλαίσιο τού έργου. Τόσο οί κοινωνικές παραγωγικές δυνάμεις όσο καί οί παραγωγικές σχέσεις επανεμφανίζονται απλώς μέ τή μορφή τους, άπαλλαγμένες από τόν πραγματικό τους χαρακτήρα, στά έργα τέχνης, διότι ή καλλιτεχνική εργασία είναι κοινωνική εργασία· κοινωνικά είναι πάντοτε καί τά προϊόντα τής τέχνης. Οί παραγωγικές δυνάμεις στά έργα τέχνης δέν είναι αυτές καθ' έαυτές διαφορετικές από τίς κοινωνικές, αλλά μόνον επειδή απουσιάζουν από τήν πραγματική κοινωνία καί αύτή ή απουσία έχει συστατική σημασία. Είναι δύσκολο νά συμβεί ή νά δημιουργηθεί στά έργα τέχνης κάτι πού δέν έχει έστω ως λανθάνον πρότυπο τού τήν κοινωνική παραγωγή. Σέ αύτή τή συγγένεια στηρίζεται ή δεσμευτική δύναμη των έργων τέχνης έξω από τόν μαγικό τους κύκλο. "Αν τά έργα τέχνης είναι πράγματι απόλυτα εμπορεύματα, δηλαδή κοινωνικά προϊόντα πού απέβαλαν κάθε φαινομενικότητα υπό τήν έννοια ενός είναι διά τήν κοινωνία, ενώ τά άλλα προϊόντα εμμένουν πεισματικά στο ψεύδος ότι υπάρχουν γιά νά υπηρετούν τήν κοινωνία, τότε ή καθοριστική παραγωγική σχέση, ή μορφή τού εμπορεύματος, γίνεται γνώρισμα των έργων τέχνης, όπως καί ή κοινωνική παραγωγική δύναμη καί ό ανταγωνισμός ανάμεσα στην παραγωγική σχέση καί τήν παραγωγική δύναμη. Τό απόλυτο εμπόρευμα θά ήταν απαλλαγμένο από κάθε ίχνος ιδεολογίας πού υπάρχει στή μορφή εμπορεύματος, ή οποία φιλοδοξεί νά θεωρηθεί ως ένα είναι δι' άλλο, ενώ κατά ειρωνικό τρόπο είναι απλώς ένα είναι δΓ' εαυτό, πού υπηρετεί τούς κατέχοντες καί ιθύνοντες. Μιά τέτοια μεταβολή τής ιδεολογίας σέ αλήθεια αφορά άσφαλώς τό αισθητικό περιεχόμενο καί όχι κατευθείαν τή θέση τής τέχνης απέναντι στην κοινωνία. Έμπορεύσιμο έχει μείνει καί τό απόλυτο εμπόρευμα καί έγινε «φυσικό μονοπώλιο». Τό γεγονός ότι τά έργα τέχνης, όπως κάποτε τά άγγεία καί τά άγαλματίδια, πωλούνται στην αγορά δέν είναι μία κατάχρηση, αλλά μία απλή συνέπεια τής συμμετοχής τους στις παραγωγικές σχέσεις. Μιά εντελώς μή ιδεολογική τέχνη είναι ίσως άδύνατη. Άπλως καί μόνο μέ τήν αντίθεσή της προς τήν εμπειρική πραγματικότητα δέν γίνεται μή ιδεολογική· δι-

καίως ο Sartre⁸⁸ τόνισε ότι η αρχή της τέχνης για την τέχνη -πού στη Γαλλία μετά τον Baudelaire έχει μιὰ παρόμοια Ισχύ όπως τό αισθητικό ιδανικό της τέχνης ως καταναγκαστικού ηθικού ιδρύματος στη Γερμανία- έγινε πρόθυμα δεκτή από την άστική τάξη ως μέσον ουδετεροποίησης της τέχνης. Έτσι καί στή Γερμανία ή τέχνη ενσωματώθηκε ως μεταμφιεσμένος σύμμαχος κοινωνικού ελέγχου της τάξης. Τό ιδεολογικό στοιχείο της αρχής της τέχνης για την τέχνη δέν έγκειται στήν κατηγορηματική αντίθεση της τέχνης πρός τόν εμπειρικό κόσμο, αλλά στόν άφηρημένο χαρακτήρα καί την ευκολία αυτής της αντίθεσης. Η ιδέα της ομορφιάς στήν οποία στηρίζεται ή άρχή της τέχνης για την τέχνη, τουλάχιστον μετά τον Baudelaire, υποτίθεται ότι δέν είναι τυπική-κλασσικιστική, αλλά εντούτοις αποκλείει ως ενοχλητικό κάθε θεματικό περιεχόμενο πού όντας έξω από τόν μορφολογικό νόμο, δηλαδή είναι άντικαλλιτεχνικό, δέν αρμόζει στόν δογματικό Κανόνα της ομορφιάς: αυτό τό πνεύμα εκφράζει ο George σέ μιὰ επιστολή του πρός τόν H. von Hofmannsthal, όπου τόν επικρίνει επειδή σέ μιὰ παρατήρησή του άναφέρει ότι ο ζωγράφος Τισιανός πέθανε από λοιμό.⁸⁹ Η έννοια της ομορφιάς της «τέχνης για την τέχνη» είναι ιδιότυπα κενή περιεχομένου καί ταυτόχρονα εγκλωβισμένη στό θεματικό υλικό, μιὰ τεχνητή εκδήλωση τού Jugendstil όπως ή διατύπωση τού Ibsen για τά κληματόφυλλα στά μαλλιά ή ή ιδέα του ότι κάποιος πεθαίνει μέσα στήν ομορφιά. Η ομορφιά, ανίκανη νά ορίσει τόν εαυτό της, κάτι πού μόνο σέ σχέση μέ τό "Άλλο της θά μπορούσε νά κάνει, σάν μιὰ ρίζα πάνω από τό έδαφος, εμπλέκεται στή μοίρα τού επινοημένου διακοσμητικού στοιχείου. Αυτό πού στενεύει την ιδέα τού ωραίου είναι ότι έρχεται σέ αντίθεση πρός την κοινωνία, ή οποία άποκηρύσσεται ως άσχημη, αντί νά εξάγει την αντίθεσή της, όπως στόν Baudelaire καί τόν Rimbaud, από τό περιεχόμενο -στόν Baudelaire: από τίς εικόνες τού Παρισιού- καί νά τή δοκιμάζει: μόνον έτσι ή απόσταση μετατρέπεται σέ παρέμβαση καθορισμένης άρνησης. Ακριβώς ή αύτάρκεια της νεορομαντικής καί συμβολιστικής ομορφιάς, ή σεμνότυφη υπερευαισθησία της απέναντι σέ εκείνα τά μοναδικά κοινωνικά στοιχεία πού θά της επέτρεπαν νά λάβει μορφή, την έκαναν τόσο γρήγορα ικανή για κατανάλωση. Άποκρύπτει απατηλά τόν κόσμο των εμπορευμάτων καθώς δέν άναφέρεται σέ αυτόν έτσι γίνονται καί τά προϊόντα της εμπορεύματα. Η λανθάνουσα

μορφή εμπορεύματος καταδίκασε ένδοκαλλιτεχνικά τὰ μορφώματα τῆς «τέχνης γιά τήν τέχνη» νά γίνουν κιτς καί ἔτσι νά προκαλοῦν σήμερα ειρωνικά μειδιάματα. Θά μπορούσε νά δείξει κανεῖς τή συνύπαρξη ἀσύνδετων καί ἀσχετων μεταξύ τους στοιχείων: στον καλλιτεχνισμό (Artismus) τοῦ Rimbaud τήν οξεία ἀντίθεση πρὸς τήν κοινωνία καί στοιχεῖα πρόθυμης ἐνδοτικότητας: τήν ἐκσταση τοῦ Rilke γιά τήν εὐωμία τοῦ παλαιοῦ μπαούλου, καθὼς καί τραγούδια γιά καμπαρέ· τελικά θριάμβευσε ἡ διαλλακτικότητα, καί ἡ ἀρχή τῆς τέχνης γιά τήν τέχνη δέν μπορούσε πιά νά σωθεῖ. Ἐτσι ἡ τέχνη ἔχει περιέλθει σήμερα καί ἀπὸ κοινωνικὴ ἀποψη σέ ἀδιέξοδο. "Ἄν μετριάσει τήν αὐτονομία της, θά παραδοθεῖ στὴν υπηρεσία τῆς υφιστάμενης κοινωνίας· ἂν παραμείνει αὐστηρά περιχαρακωμένη στὴν αὐθυπαρξία της, θά ενσωματωθεῖ ἐξίσου εὐκόλα σάν ἓνας ἀκίνδυνος κλάδος μεταξύ πολλῶν ἄλλων. Αὐτὴ ἡ ἀπορία καθρεφτίζει τήν ολότητα τῆς κοινωνίας πού καταπίνει ὅ,τι καί ἂν συμβεῖ. Ἡ ἀρνηση των ἔργων τέχνης νά ἐπικοινωνήσουν εἶναι ἓνας ἀναγκαῖος ἀλλὰ ὄχι ἐπαρκὴς ὅρος γιά τὸν μὴ ιδεολογικὸ τους χαρακτήρα. Κεντρικὸ κριτήριό εἶναι ἡ δύναμη τῆς ἐκφρασης, ἡ ἐνταση τῆς ὁποίας κάνει τὰ ἔργα τέχνης νά μιλοῦν μὲ μιὰ χειρονομία χωρὶς λόγια. Μὲ τήν ἐκφραση ἀποκαλύπτονται ὡς σημάδια ἀπὸ πληγές πού κατέφερε ἡ κοινωνία· ἡ ἐκφραση εἶναι τὸ κοινωνικὸ ἐνζυμο τῆς αὐτόνομης μορφῆς τους. Κύριος μάρτυρας γι' αὐτὸ θά μπορούσε νά θεωρηθεῖ ἡ *Guernica* τοῦ Picasso, ἡ ὁποία, ἐντελῶς ἀσυμβίβαστη μὲ τὸν επιβεβλημένο ρεαλισμὸ καί ἀκριβῶς λόγω τῆς ἀπάνθρωπης κατασκευῆς, ἀποκτὰ ἐκεῖνη τήν ἐκφραση πού τῆς δίνει τήν οξύτητα τῆς κοινωνικῆς διαμαρτυρίας παρὰ τὴ στοχαστικὴ δυσνοησία. Οἱ κοινωνικά κριτικὲς ζώνες τῶν ἔργων τέχνης εἶναι ἐκεῖνες πού προκαλοῦν πόνο, ἐκεῖ ὅπου στὴν ἐκφρασὴ τους ἔρχεται στὸ φῶς. Ἱστορικά καθορισμένη, ἡ ἀναλήθεια τῆς κοινωνικῆς κατάστασης. Σὲ αὐτὴ ἀντιδρά κατὰ βάθος ἡ οργή.

Τὰ ἔργα τέχνης μποροῦν νά οἰκειωθοῦν τήν ἑτερονομία τους, τήν ἐμπλοκὴ τους στὴν κοινωνία, ἐπειδὴ ταυτόχρονα εἶναι καί τὰ ἴδια πάντοτε κοινωνικά. Ἡ αὐτονομία τους, μὲ ἀγῶνα ἀποσπασμένη ἀπὸ τήν κοινωνία καί κοινωνικὴ στὴν προέλευσή της, μπορεῖ ἐντούτοις νά μετατραπεί σὲ ἑτερονομία· καθετὶ νεώτερο εἶναι πῶς ἀδύναμο ἀπὸ τὸ συσσωρευμένο πάντοτε ἴδιο καί τείνει νά ἐπαναστραφεῖ στὸ παλαιότερο στάδιο ἀπὸ τὸ ὅποιο προήλθε. Τό

εμπεριεχόμενο στην άντικειμενοποίηση των έργων συλλογικό εμείς δεν είναι ριζικά διαφορετικό από τό εξωτερικό εμείς τής κοινωνίας, αν καί συχνά είναι υπόλειμμα ενός πραγματικού εμείς του παρελθόντος. Γιαυτό ή συλλογική έκκληση δέν είναι απλώς ένα αμάρτημα των έργων, αλλά εμπεριέχεται στόν μορφολογικό νόμο τους. Ή μεγάλη ελληνική φιλοσοφία απέδιδε στην αισθητική επίδραση τής τέχνης πολύ μεγαλύτερο βάρος από όσο θά περίμενε κανείς αναλογιζόμενος τή γενικότερη άντικειμενική της στάση, αλλά δέν τό έκανε απλώς επειδή ή πολιτική τής είχε γίνει έμμονη ιδέα. Αφότου ή τέχνη έγινε άντικείμενο θεωρητικού στοχασμού, ό ίδιος τείνει νά πέσει κάτω από τό επίπεδό της, καθώς ζγείρεται πάνω από αυτή, καί νά τήν παραδώσει στους συσχετισμούς των δυνάμεων. Ό ακριβής καθορισμός τής θέσης, αυτό πού σήμερα λέγεται στίγμα, πρέπει νά άναζητηθεί έξω από τόν μαγικό κύκλο τής αισθητικής: ή φθηνή κυρίαρχη εξουσία πού καθορίζει τήν κοινωνική θέση τής τέχνης απορρίπτει τήν εσωτερική μορφολογική αυτονομία τής τέχνης ως ματαιόδοξη καί άφελή αυταπάτη καί στή συνέχεια τή μεταχειρίζεται πολύ εύκολα σαν νά μήν ήταν τίποτε άλλο από αυτό πού ή θέση της στην κοινωνία τήν καταδικάζει νά είναι. Οί άξιολογικές κρίσεις πού εκφέρει ό Πλάτων γιά τήν τέχνη ανάλογα μέ τή συμφωνία ή μή συμφωνία της μέ τίς στρατιωτικές άρετές τής λαϊκής κοινότητας, τήν οποία ό Ιδιος εκλάμβανε ως ουτοπική κοινωνία, ή ολοκληρωτικού τύπου μνησικακία του κατά τής πραγματικής ή παθιασμένα επινομένης παρακμής, καθώς καί ή άποστροφή του προς τά ψέματα των ποιητών, πού δέν είναι τίποτε άλλο από τόν φαινομενικό χαρακτήρα τής τέχνης, τόν όποιο άνακαλεί στην υφιστάμενη τάξη - όλα αυτά κηλιδώνουν τήν έννοια τής τέχνης τήν Ιδια στιγμή πού πρώτη φορά γίνεται άντικείμενο θεωρητικού στοχασμού. Ή κάθαρση των συναισθημάτων [«παθημάτων»] στην *Ποιητική* του Άριστοτέλη δέν ευθυγραμμίζεται πιά τόσο άπροκάλυπτα μέ τά κυρίαρχα συμφέροντα, αλλά τά υπερασπίζεται εντούτοις, καθώς τό ιδανικό τής μετουσίωσης πού προβάλλει άναθέτει στην τέχνη τήν άποστολή, άντί νά προωθεί τή σωματική ικανοποίηση ενστίκτων καί άναγκών τού κοινού, νά άποκαθιστά τήν αισθητική φαινομενικότητα ως υποκατάστατο Ικανοποίησης: ή κάθαρση είναι μιά εκκαθαριστική κίνηση κατά των συναισθημάτων πού συμπράττει μέ τήν καταπίεση. Ή άριστο-

τελική κάθαρση είναι ένα πεπαλαιωμένο συστατικό της μυθολογίας της τέχνης, πού δέν ανταποκρίνεται στις πραγματικές επιδράσεις της τέχνης. Ἀντί της κάθαρσης τά έργα τέχνης κατάφεραν, μέσω της έκπνευμάτωσης, στό εσωτερικό τους εκείνο πού οἱ Ἕλληνες προέβαλλαν πάνω στην εξωτερική επίδραση των έργων: μέ τή διαδικασία πού διαδραματίζεται ανάμεσα στόν μορφολογικό νόμο καί τό υλικό τους περιεχόμενο πραγματοποιοῦν τήν ἴδια τους τήν κάθαρση. Ἡ μετουσίωση, καί στήν αισθητική, ἔχει αναμφίβολα τό μερίδιό της στήν πρόοδο τοῦ πολιτισμοῦ καθώς καί στήν ἴδια τήν ἐνδοκαλλιτεχνική πρόοδο, ἀλλά ἔχει καί τήν ιδεολογική της πλευρά: ἡ τέχνη ὡς υποκατάστατο ἀφαιρεῖ, λόγω της ἀναλήθειάς της, ἀπό τή μετουσίωση τό κύρος πού αξιώνει γιά τήν τέχνη ὁλόκληρος ὁ κλασικισμός, ὁ ὅποιος διατηρεῖται στή ζωή ἐδῶ καί περισσότερο ἀπό δύο χιλιάδες χρόνια ὑπό τήν αἰγίδα της αὐθεντίας τοῦ Ἀριστοτέλη. Ἡ διδασκαλία γιά τήν κάθαρση κατά βάθος ἀποδίδει στήν τέχνη ἤδη τήν ἀρχή πού ἐμέλλε νά διέπει τήν πολιτιστική βιομηχανία. Ἐνδειξη μίας τέτοιας ἀναλήθειας εἶναι ἡ δικαιολογημένη ἀμφιβολία ἀν ὑπῆρξε ποτέ πραγματικά ἡ εὐλογημένη επίδραση πού ἀπέδιδε ὁ Ἀριστοτέλης στήν τέχνη· τό υποκατάστατο ικανοποίησης πρέπει νά ἐκκόλαπτε ἀνέκαθεν καταπιεσμένα ἐνστικτα. - Ἀκόμη καί ἡ κατηγορία τοῦ Νέου, ἡ ὁποία στό ἔργο τέχνης ἀντιπροσωπεύει αὐτό πού δέν ὑπῆρξε ποτέ καί πού δίνει στό ἔργο τή δύναμη της υπέρβασης, φέρει τά σημάδια τοῦ πάντοτε ἰδίου πού συνεχῶς μεταμφιέζεται. Ἡ μέχρι σήμερα δεσμευμένη συνείδηση δέν εἶναι μάλλον ικανή νά συλλάβει τό Νέο οὔτε καν ὡς εἰκόνα: ονειρεύεται γιά τό Νέο, ἀλλά δέν μπορεῖ νά ὀνειρευθεῖ τό ἴδιο τό Νέο. "Ἀν ἡ χειραφέτηση της τέχνης μπόρεσε νά πραγματοποιηθεῖ μόνο μέ τήν οικείωση τοῦ ἐμπορευματικοῦ χαρακτήρα, της φαινομενικότητας ἐνός εἶναι καθ' ἑαυτό, ἡ μεταγενέστερη εξέλιξη ἐπέφερε μιά μεταβολή πού ἀφαίρεσε πάλι ἀπό τά έργα τέχνης τόν ἐμπορευματικό χαρακτήρα· σέ αὐτό συνέβαλε πολύ τό Jugendstil, τόσο μέ τήν ιδεολογία της ἐπαναφοράς της τέχνης στή ζωή ὅσο καί μέ τούς ἐντυπωσιασμούς τοῦ Oscar Wilde, τοῦ Gabriele d'Annunzio καί τοῦ Maurice Maeterlinck, προανακρούσματα της πολιτιστικής βιομηχανίας. Ἡ προϊούσα υποκειμενική διαφοροποίηση, ἡ αὐξανόμενη ἐνταση καί ἡ επέκταση της περιοχῆς τῶν αισθητικῶν ἐρεθισμάτων, ἔκανε αὐτά τά ἐρεθίσματα δια-

θέσιμα καί έμπορεύσιμα· μπορούσαν νά παράγονται γιά την πολιτιστική άγορά. Η προσαρμογή τής τέχνης στις φευγαλέες άτομικές συμπεριφορές συμβάδιζε μέ τήν έκπραγματίσή της, ή αυξανόμενη ομοιότητά της μέ τή φυσική υπόσταση του υποκειμένου τήν άπομάκρυνε, στην πλατειά της παραγωγή, από τήν άντικειμενικότητά της καί τήν έκανε άρεστή στό κοινό- κατ' αυτά τό σύνθημα «ή τέχνη γιά τήν τέχνη» ήταν ό μανδύας πού έκρυβε τό αντίθετο. "Αν οί κραυγές περί παρακμής έχουν μιά δόση αλήθειας, είναι όπi ή υποκειμενική διαφοροποίηση έχει μιά πλευρά πού σχετίζεται μέ τήν αδυναμία τού Έγώ καί μοιάζει πολύ μέ τή νοοτροπία τών πελατών τής πολιτιστικής βιομηχανίας, ή οποία κατάφερε νά τήν έκμεταλλευθεί. Τό κιτς δέν είναι αυτό πού νομίζει ή παραδοσιακή παιδεία, απλώς απορρίμματα τής τέχνης, προϊόντα απιστίας καί ένδοτικής προσαρμογής, αλλά κάτι πού παραμονεύει μέσα της ώστε μέ τήν πρώτη από τίς συνεχώς επανερχόμενες εύκαιρίες νά προβάλει στό προσκήνιο τής τέχνης. Ένώ τό κιτς, σάν διαβολάκι, δέν μπορεί νά όρισθεί, ούτε ιστορικά, ένα από τά πιό επίμονα χαρακτηριστικά του είναι ή επινόηση καί κατά συνέπεια ή ούδετεροποίηση άνύπαρκτων συναισθημάτων. Τό κιτς είναι μιά παρωδία κάθαρσης. Αυτή ή επινόηση πλασματικών συναισθημάτων είναι όμως ουσιώδες στοιχείο τής τέχνης, άκόμη καί τής μεγάλης: ή καταγραφή πραγματικών συναισθημάτων, ή απόδοση ψυχικών πρώτων υλών είναι ξένη πρός τήν τέχνη. Είναι μάταιο νά θελήσει κανείς μέ άφηρημένο τρόπο νά χαράξει μιά διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στην αισθητική επινόηση καί στόν φθινό συναισθηματισμό τού κιτς. Ως δηλητηριώδης ουσία άνιχνεύεται σέ κάθε τέχνη- γιά τήν απέκκρισή της ή τέχνη καταβάλλει σήμερα απεγνωσμένες προσπάθειες. Ως συμπλήρωμα τής παραγωγής καί τού ξεπουλήματος συναισθημάτων μπορεί νά θεωρηθεί ή κατηγορία τού χυδαίου, πού άφορα επίσης έμπορεύσιμα συναισθήματα. Είναι τόσο δύσκολο νά όρίσει κανείς τί είναι χυδαίο στά έργα τέχνης όσο καί νά απαντήσει στό ερώτημα πού έθεσε ό Erwin Ratz, πώς μπορεί ή τέχνη νά ένοποιείται μέ τό χυδαίο τή στιγμή πού ή τέχνη είναι εξορισμού μιά διαμαρτυρία εναντίον του. Τό χυδαίο άντιπροσωπεύει μόνον σέ άκρωτηριασμένη μορφή τά ήθη τών πληβείων, τά όποια ή λεγόμενη ύψηλή τέχνη αφήνει έξω από τίς γραμμές της. Όταν αύτή έμπνεόταν από τέτοια ήθη χωρίς νά κλείνει τό μάτι

μέ νόημα, αποκτούσε μιά βαρύτητα πού είναι τό αντίθετο τού χυδαίου. Ἡ τέχνη γινόταν χυδαία μόνον ἀπό συγκατάβαση: ὅταν, συνήθως μέ χιούμορ, ἀπευθύνεται στην παραμορφωμένη συνείδηση καί την επιβεβαιώνει. Ταίριαζε πάντοτε στά σχέδια των κρατούντων ὅταν ἡ κατάντια τῶν μαζών λόγω τού ρόλου πού επιφυλάσσουν οἱ ἴδιοι σέ αὐτές χρεωνόταν στόν λογαριασμό τῶν Ἰδιῶν τῶν μαζών. Ἡ τέχνη σέβεται τίς μάζες ὅταν εμφανίζεται μπροστά τους σάν νά ἦταν ἔτσι ὅπως θά μπορούσαν νά εἶναι καί ὄχι ὅταν προσαρμόζεται στην ἐξευτελισμένη μορφή τους. Ἀπό κοινωνική ἀποψη τό χυδαίο στήν τέχνη εἶναι ἡ ὑποκειμενική ταύτιση μέ τήν ἀντικειμενικά παραγόμενη ταπεινώση. Ἀφού δέν ἀπολαμβάνουν αὐτό πού τούς στεροῦν, ἀντιδρῶν μέ μνησικακία καί ἀπολαμβάνουν αὐτό πού ἔχει προκαλέσει ἡ στέρση καί σφετερίζεται τή θέση αὐτοῦ πού στεροῦνται. Ἡ ἀποψη ὅτι ἡ κατώτερη τέχνη, ἡ διασκέδαση, εἶναι κάτι αὐτονόητο καί κοινωνικά θεμιτό εἶναι ἰδεολογία· αὐτό τό αὐτονόητο εἶναι μόνον ἐκφραση τῆς πανταχοῦ παρούσας καταπίεσης. Μοντέλο αισθητικής χυδαιότητας εἶναι τό παιδί πού στή διαφήμιση μισοκλείνει τό μάτι -καθώς τρώει μέ ὀρεξη μιά σοκολάτα, λές καί αὐτό εἶναι αμαρτία. Στό χυδαίο πραγματοποιεῖται ἡ ἐπιστροφή τού ἀπωθημένου^{89α} μέ τά σημάδια τῆς ἀπώθησης· υποκειμενικά ἐκφράζει τήν ἀποτυχία ἐκείνης τῆς μετουσίωσης πού μέ ὑπερβάλλοντα ζήλο ἐξυμνεῖ τήν τέχνη ὡς κάθαρη καί ὡς μεγάλη προσφορά της, καθὼς διαισθάνεται πόσο λίγο εὐτύχησε ἡ Ἰδια, ὅπως καί ολόκληρος ὁ πολιτισμός. Στήν εποχή τῆς ολικῆς διοίκησης ὁ πολιτισμός δέν χρειάζεται κυρίως νά ταπεινώνει τούς βαρβάρους πού δημιούργησε· ἀρκεῖ νά επικυρώνει μέ τίς τελετουργικές του χειρονομίες τή βαρβαρότητα πού ἐπὶ αἰῶνες καί αἰῶνες κατασταλάζει στά ὑποκείμενα. Τό γεγονός ὅτι αὐτό πού θυμίζει ἡ τέχνη δέν ὑπάρχει προκαλεῖ οργή· αὕτη ἡ οργή μεταβιβάζεται στήν εἰκόνα ἐκείνου τού Ἄλλου, ἡ ὁποία μουντζουρώνεται. Ἀρχέτυπα τού χυδαίου, τό ὁποῖο ἡ τέχνη τῆς προσανατολισμένης πρὸς τή χειραφέτηση ἀστικής τάξης χαλιναγωγεῖ, πολλές φορές μάλιστα Ἰδιοφυῶς, στούς γελωτοποιοῦς της, τούς υπηρέτες καί τούς Παραγενο της, ἔχουν γίνει οἱ χαζογελαστές καλλοντές τῆς διαφήμισης, πού στόν ὕμνο τους ὑπέρ τῶν ἑταιριῶν οδοντόπαστας ἐνώνονται οἱ ἀφίσες ὀλιῶν τῶν χωρῶν, ἐνῶ μερικοὶ πού νοιώθουν ἐξαπατημένοι ἀπὸ τήν τόσο μεγάλη θηλυκὴ λάμψη μαυρίζουν τά ὑπερβο-

λικά αστραφτερά δόντια των κοριτσιών, κάνοντας έτσι με ιερή άθωότητα νά άστράψει ή αλήθεια γιά τή λάμψη του πολιτισμού. Τό χυδαίο έκπροσωπεί τουλάχιστον αυτό τό συμφέρον. Επειδή ή αισθητική χυδαιότητα μιμείται με μή διαλεκτικό τρόπο τή σταθερή παράμετρο τής κοινωνικής ταπείνωσης, δεν έχει ιστορία· τά γκράφιτι πανηγυρίζουν τήν αιώνια έπιστροφή⁸⁹ της. Κανένα θεματικό περιεχόμενο δεν είναι λόγω χυδαιότητας ταμπού γιά τήν τέχνη. Η χυδαιότητα είναι μιά σχέση πρós τά θέματα καί πρós τό κοινό. Μέ τήν επέκτασή της σέ όλο τό φάσμα των θεμάτων έχει καταβροχθίσει στό μεταξύ ο,τι συμπεριφέρεται ως εύγενές καί υψηλό: ένας από τούς λόγους γιά τήν κατάλυση τού τραγικού, πού στά φινάλε τής δεύτερης πράξης στίς οπερέτες τής Βουδαπέστης βρήκε τόν θλιβερό θάνατο των ζώων. Καθετί πού επιγράφεται ως ελαφρά τέχνη πρέπει σήμερα νά άποδοκιμάζεται. Τήν ίδια περιφρόνηση άξίζει όμως καί καθετί εύγενές, ή άφηρημένη αντίθεση πρós τήν έκπραγματίση, πού ταυτόχρονα είναι καί θύμα της. Άπό τήν εποχή τού Baudelaire τό εύγενές συμμαχεί μέ τούς αντιδραστικούς τής πολιτικής, λές καί ό λόγος γιά τήν ύπαρξη τής χυδαιότητας είναι ή δημοκρατία ως τέτοια, ή ποσοτική κατηγορία τής μάζας, καί όχι ή συνεχιζόμενη καταπίεση μέσα στήν ίδια τή δημοκρατία. Τό εύγενές στήν τέχνη άξίζει τόν σεβασμό καί τήν άφοσίωση, αλλά καί αυτό πρέπει νά στοχασθεί τήν ένοχή του, τή σύμπραξή του μέ τό προνόμιο. Τό μόνο καταφύγιο πού τού άπέμεινε είναι ή άκλόνητη έμμονή καί άντοχή στήν αισθητική μορφοποίηση. Τό εύγενές γίνεται κακό καί μέ τή σειρά του χυδαίο όταν τίθεται αυθαίρετα, διότι μέχρι σήμερα τό εύγενές παραμένει άνύπαρκτο. Ένώ μετά τόν στίχο τού Hölderlin τίποτε Ιερό δεν είναι πιά χρήσιμο,⁹⁰ τό εύγενές κατατρώγεται από μιά αντίφαση, πού μπορεί νά τήν ένοιωσε ό νεαρός ποιητής όταν, παρακινούμενος από πολιτική συμπάθεια, διάβαζε μιά σοσιαλιστική έφημερίδα καί τού προκάλεσαν άηδία ή γλώσσα καί τό φρόνημα, ένα ύποδεέστερο υποβρύχιο ρεύμα τής ιδεολογίας μιας κουλτούρας γιά όλους. Στήν πραγματικότητα εκείνη ή έφημερίδα δεν συνηγορούσε υπέρ των δυνατοτήτων άπελευθέρωσης ενός λαού, αλλά υπέρ τού λαού ως συμπληρωματικής έννοιας τής ταξικής κοινωνίας, τού στατικά νοούμενου συνόλου των έκλογέων, τό όποιο πρέπει νά υπολογίζεται.

Τό άπόλυτο αντίθετο τής αισθητικής συμπεριφοράς είναι ή

έννοια τής άπειροκαλίας,⁹⁰ πού συχνά κλίνει πρὸς τό χυδαίο, ἀλλὰ διαφέρει ἀπὸ αὐτὸ καθὼς συνοδεύεται ἀπὸ ἀδιαφορία ἢ μίσος, ἐνὼ ἡ χυδαιότητα γλείφει τὰ χεῖλη τῆς με ἀπληστία. Κοινωνικά συνένοχος τοῦ αισθητικὰ εὐγενοῦς, ἡ προγραφή τοῦ ἀπειρόκαλου ἐκτιμᾷ ἐξαρχῆς τὴν πνευματικὴ ἐργασία περισσότερο ἀπὸ τὴ σωματικὴ. Τό γεγονός ὅτι ἡ τέχνη βρίσκεται σέ καλύτερη θέση, στὰ μάτια τῶν αισθητικὰ κρατούντων καὶ γιὰ τὴν αὐτοσυνειδησὴ τῆς τὴν κάνει γενικῶς καὶ ἀπολύτων καλιπερῇ. Ἡ τέχνη χρειάζεται τὴ συνεχὴ αὐτοδιόρθωση αὐτοῦ τοῦ Ἰδεολογικοῦ στοιχείου. Καὶ εἶναι ικανὴ γι' αὐτό, διότι, ἐνῶ ἀρνεῖται τὴν πρακτικὴ διάσταση, συνιστᾷ ἢ Ἰδιὰ μιὰ μορφή πρακτικῆς, καὶ μάλιστα ὄχι μόνο ἀπὸ τὴ γένεσὴ τῆς, τὴν πρακτικὴ δουλειὰ πού ἀπαιτεῖ κάθε τεχνουργήμα. Λόγω τῆς ἐσωτερικῆς δυναμικῆς τοῦ πνευματικοῦ περιεχομένου, πού δὲν μένει συνεχῶς τὸ Ἰδιο, τὰ ἀντικειμενοποιημένα ἔργα τέχνης μετατρέπονται πάλι σέ πρακτικὲς συμπεριφορὲς στὴν ἱστορία τους καὶ στρέφονται πρὸς τὴν πραγματικότητα. Ἐδῶ ἡ τέχνη συμφωνεῖ μὲ τὴ θεωρία. Επαναλαμβάνει μέσα τῆς τὴν πρακτικὴ, τροποποιημένη καὶ ἴσως οὐδετεροποιημένη, καὶ ἐτσι λαμβάνει θέσεις. Ἡ συμφωνικὴ μουσικὴ τοῦ Beethoven, πού μέχρι τὸν πὸ κρυφὸ χημισμὸ τῆς εἶναι ἡ ἀστικὴ παραγωγικὴ διαδικασίᾳ καὶ ταυτόχρονα ἐκφραση τῆς ἀένης συμφορᾶς πού αὐτὴ συνεπάγεται, μὲ τὴν τραγικὴ χειρονομία κατὰφασῆς τῆς γίνεται ἐπίσης κοινωνικὸ γεγονός (fait social): ἡ κατάσταση πρέπει, οφείλει νὰ εἶναι ὅπως εἶναι, γι' αὐτό εἶναι καλὴ. Αὐτὴ ἡ μουσικὴ εἶναι ἐπίσης μῦρος τῆς ἐπαναστατικῆς χειραφετησιακῆς διαδικασίας τῆς ἀστικῆς τάξης καὶ ταυτόχρονα προκαταλαμβάνει τὴν ἀπολογητικὴ τῆς. Σέ ὅσο μεγαλύτερο βάθος ἀποκρυπτογραφοῦνται τὰ ἔργα τέχνης, τόσο λιγότερο ἀπόλυτη παραμένει ἡ ἀντίθεσὶς τοὺς πρὸς τὴν πρακτικὴ· διαφέρουν καὶ αὐτὰ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τους, τὸ θεμέλιό τους, δηλαδή τὴν ἀντίθεσὶς τους, καὶ ἐκθέτουν τὴ διαμεσολάβησὶς τῆς. Εἶναι κάτι λιγότερο ἀπὸ τὴν πρακτικὴ καὶ κάτι περισσότερο. Λιγότερο εἶναι ἐπειδὴ, ὅπως κωδικοποιήθηκε μιὰ γιὰ πάντα στὴ *Σονάτα τοῦ Κρόντσερ* τοῦ Τολστόι, τηροῦν μιὰ ἀπόσταση ἀπὸ τὸ ζήτημα τοῦ πρακτέου, ἴσως τὸ παρεμποδίζουν, μολονότι δὲν ἔχουν μιὰ τόσο μεγάλῃ πρακτικὴ δυνατότητα ὅση τοὺς ἀπέδιδε ἡ ἀσκητικὴ ἀποστασία τοῦ Τολστόι. Τό περιεχόμενο ἀλήθειας τοὺς δὲν μπορεῖ νὰ ἀποχωρισθεῖ ἀπὸ τὴν έννοια τῆς ἀνθρωπότητος. Διαμέσου ὅλων τῶν διαμεσολαβήσεων, ὅλης τῆς

άρνητικότητας παραμένουν εικόνες μιας άλλαγμένης ανθρωπότητας και, παραβλέποντας αυτή την αλλαγή, δεν μπορούν να βρουν την ησυχία τους. Η τέχνη είναι όμως κάτι περισσότερο από την πρακτική επειδή στρέφοντας τα νώτα προς την πρακτική καταγγέλλει τη στενοκέφαλη αναλήθεια της πρακτικής δράσης, ή οποία δεν θέλει να ακούσει τίποτε γι' αυτό, όσο ή πρακτική οργάνωση του κόσμου παραμένει ανεπιτυχής. Η κριτική πού ασκεί ή τέχνη *a priori* άφορα τή δράση ως κρυπτογράφημα τής κυριαρχίας. Από την ίδια τή μορφή της ή πρακτική τείνει προς εκείνο πού σύμφωνα μέ τή λογική της συνέπεια θά πρέπει να καταργηθεί· ή βίαιη εξουσία είναι ένυπαρκτο συστατικό τής πρακτικής και διατηρείται επίσης στίς μετουσιωμένες μορφές της, ενώ τά έργα τέχνης, άκόμη και τά πιο επιθετικά, αντιπροσωπεύουν τή μη βία. Θέτουν τό δικό τους μέμνησο κατά τής πεμπτουσίας των πρακτικών δραστηριοτήτων και του πρακτικού ανθρώπου, πίσω από την όποια κρύβονται οί βάρβαρες ορέξεις του ανθρώπινου γένους, τό όποιο δεν μπορεί να γίνει ανθρωπότητα ενόσω δυναστεύεται από αυτές τίς ορέξεις και συγχωνεύεται μέ την κυριαρχία. Η διαλεκτική σχέση τής τέχνης προς την πρακτική διαδραματίζεται στην κοινωνική επίδραση τής τέχνης. Η δυνατότητα πολιτικής παρέμβασης των έργων τέχνης πρέπει να άμφισβητηθεί· άν τύχει και συμβεί, μιά τέτοια παρέμβαση είναι δευτερεύουσα και ποτέ κεντρική· όταν τά έργα τέχνης την επιδιώκουν, ή ποιότητά τους παραμένει κατώτερη τής έννοιάς τους. Η άληθινή τους κοινωνική επίδραση είναι εντελώς έμμεση, μιά συμμετοχή στό πνεύμα πού μέσω υπόγειων διαδικασιών συμβάλλει στην αλλαγή τής κοινωνίας και συγκεντρώνεται στα έργα τέχνης· αυτή ή συμμετοχή έπιτυγχάνεται μόνο μέ την αντικειμενοποίηση τους. Η επίδραση των έργων τέχνης άσκειται μέσω αυτών πού θυμίζουν μέ την ύπαρξή τους και ίσως καθόλου μέσω τής ανταπόκρισης μιας έκδηλης πρακτικής στό περιεχόμενο τής λανθάνουσας πρακτικής των έργων ή αυτόνομία τής τέχνης έχει απομακρυνθεί πάρα πολύ από την αμεσότητα τής πρακτικής. "Αν ή ιστορική γένεση των έργων τέχνης παραπέμπει σε πλαίσια επίδρασης, αυτά δεν εξαφανίζονται πλήρως από τό εσωτερικό των έργων ή διαδικασία πού διαδραματίζεται μέσα σε κάθε έργο σίΓνιστά ένα μοντέλο δυνατής πρακτικής στην οποία συγκροτείται ένα είδος σ'»λλογικού υποκειμένου και ως τέτοια άναδρα στην κοινωνία. Όσο μικρή

είναι στην τέχνη ή σημασία της επίδρασης, τόσο μεγάλη είναι ή βαρύτητα της μορφής της: ή ίδια της ή μορφή έχει παραταῦτα μία επίδραση. Γιαυτό ή κριτική ἀνάλυση της επίδρασης αποκαλύπτει πολλά ἀπό ἐκείνα πού κρύβονται πίσω ἀπό τήν υλική τους υπόσταση- τέτοιο παράδειγμα είναι ή ιδεολογική ἀπήχηση τού Wagner. Τό λάθος δέν ἐγκείται στον κοινωνικό στοχασμό πάνω στά ἔργα τέχνης καί τόν χημισμό τους, ἀλλά στήν ἀφηρημένη κοινωνική κατάταξή τους ἀπό πάνω, πού ἀδιαφορεῖ γιά τήν ἐνταση ἀνάμεσα στην ἐπίδραση καί τό πνευματικό περιεχόμενο. "Αν καί κατὰ πόσο τά ἔργα τέχνης παρεμβαίνουν πρακτικά, αὐτό δέν ἐξαρτάται ἀλλωστε μόνον ἀπό τά Ἱδια, ἀλλά πολύ περισσότερο ἀπό τίς ἐκάστοτε Ἱστορικές συνθήκες. Οἱ κωμωδίες τού Beaumarchais^{9Λ} ἦταν ἀσφαλῶς στρατευμένες ὑπό τήν ἐννοια τού Brecht ή τού Sartre, ἀλλά εἶχαν ἀρκετή πολιτική ἀπήχηση, διότι τό χειροπιαστό περιεχόμενό τους συμφωνοῦσε μέ μία ἱστορική τάση πού καθρεφτιζόταν κολακευτικά καί ἀπολαυστικά μέσα του. Ἡ κοινωνική ἐπίδραση τής τέχνης είναι προφανῶς παράδοση, ὡς ἀπήχηση ἀπό δεύτερο χέρι- αὐτό πού ἀποδίδεται στόν αυθορμητισμό της ἐξαρτάται κατὰ βάθος ἀπό τή συνολική κοινωνική τάση. Ἀπό τήν ἄλλη μεριά τό ἔργο τού Brecht, πού τό ἀργότερο ἀπό τήν *Αγία Ἰωάννα τῶν σφαγείων* [1929/30] καί ἐξῆς ἤθελε νά συμβάλει στήν κοινωνική ἀλλαγῇ, ἦταν Ἰσως κοινωνικά ἀνίσχυρο, καί ὁ ἐξυπνος Brecht δέν είναι δυνατόν νά μὴν τό ἀντιλήφθηκε. Ἡ ἐπίδρασή του μοιάζει μέ αὐτό πού ἐννοεῖ ή ἀγγλοσαξονική ρήση preaching to the saved [or converted: κήρυγμα στοὺς σωθέντες (ή ἤδη προσήλυτους)]. Τό πρόγραμμα τής αποστασιοποίησης^{90'1'} σκόπευε νά κάνει τόν θεατὴ νά σκεφθεῖ. Τό αἶτημα τού Brecht γιά μία στοχαστική συμπεριφορά συγκλίνει ἀξιοπερίεργα μέ τό αἶτημα γιά μία ἀντικειμενικά γνωστική στάση, τήν ὁποία τά σημαντικά αὐτόνομα ἔργα τέχνης ἀναμένουν, ὡς ὄντως ἀρμόζουσα, ἀπό τόν παρατηρητὴ, ἀκροατὴ ή ἀναγνώστη. "Ὅμως ή διδακτική του χειρονομία δέν είναι ἀνεκτική ἀπέναντι στήν πολυσημία, πού είναι τό ἐναυσμα γιά τή σκέψη: είναι αὐταρχική. Μέ αὐτὴ τὴ στάση ὁ Brecht μπορεῖ νά ἀντιδρούσε στήν ἀπουσία ἐπίδρασης τῶν διδακτικῶν του ἔργων, πού τήν ἀντιλαμβανόταν: μέ τήν τεχνική τής κυριαρχίας, στήν ὁποία ἦταν δεξιότηχνης, ἤθελε νά ἐπιβάλει ὅπωςδήποτε μία τέτοια ἐπίδρασή, ἀκριβῶς ὅπως ἄλλοτε σχεδίαζε νά ὀργανώσει τὴ φήμη του. Παραταῦτα, μεταξύ ἄλλων καί

μέ τη συμβολή του Brecht, ή αυτοσυνείδηση του έργου τέχνης ως μέρους τής πολιτικής πρακτικής ενίσχυσε τήν τέχνη στην αντίστασή της κατά τής ιδεολογικής της τύφλωσης. Ο πρακτικισμός τού Brecht έγινε μορφοποιητικός παράγων των έργων του καί δέν μπορεί νά αποσπασθεί από τό περιεχόμενο αλήθειας τους, τό όποιο απέχει από την επιδίωξη άμεσων επιδράσεων. Ο κρίσιμος λόγος γιά την απουσία κοινωνικής επίδρασης των σημερινών έργων τέχνης πού δέν επιδίδονται στην ωμή προπαγάνδα είναι διτι, γιά νά άντισταθοϋν στο παγκυρίαρχο σύστημα επικοινωνίας, πρέπει νά παραιτούνται από τά έπικοινωνιακά μέσα, τά οποία ίσως θά τά έφερναν πιο κοντά στο εύρύ κοινό. Πρακτική επίδραση ασκούν τά έργα τέχνης τό πολύ μέ τή συμβολή τους σέ μιá αλλαγή τής συνείδησης πού δέν μπορεί ίσως νά διαπιστωθεί μέ απτό τρόπο, όχι βγάζοντας λόγους· ή προπαγανδιστική απήχηση εξατμίζεται έτσι καί αλλιώς πολύ γρήγορα, ίσως επειδή άκόμη καί τά έργα αυτού τού τύπου προσλαμβάνονται υπό τή γενική κατηγορία τής άνορθολογικότητας: ή αισθητική άρχή τους, από τήν όποια δέν μπορούν νά απαλλαγούν, διακόπτει τήν άμεση πρακτική ανάφλεξη. Η αισθητική παιδεία απομακρύνει τό υποκείμενο από τήν προαισθητική σύμφορηση τής τέχνης καί τής πραγματικότητας. Η άποστασιοποίηση, τό άποτέλεσμά της, δέν αποκαλύπτει μόνο τόν αντικειμενικό χαρακτήρα τού έργου τέχνης. Άφορά καί τήν υποκειμενική συμπεριφορά, σπάζει τίς πρωτόγονες ταυτίσεις, θέτει εκτός λειτουργίας τόν προσλαμβάνοντα ως έμπειρικό-ψυχολογικό πρόσωπο γιά νά φέρει στην πρώτη γραμμή τή σχέση του μέ τό πράγμα, τό έργο τέχνης. Στο υποκειμενικό επίπεδο ή τέχνη χρειάζεται τήν αύτοαπεμπόληση, τήν όποια εννοούσε καί ή κριτική τού Brecht στην αισθητική τής έναίσθησης. Είναι όμως πρακτική καθόσον όρίζει εκείνον πού έμπειράται τήν τέχνη καί βγαίνει από τόν εαυτό του, άκριβώς γιαυτό, ως ζών πολιτικόν ή τέχνη είναι από τή μεριά της, αντικειμενικά, μιá μορφή πρακτικής καθόσον διαμορφώνει συνειδήσεις, κάτι όμως πού τό επιτυγχάνει μόνον όταν δέν επιβάλλει κάτι μέσω προπαγάνδας. Όποιος στέκεται μπροστά σέ ένα έργο τέχνης μέ νηφάλια αντικειμενικότητα, δύσκολα παρασύρεται σέ εκείνο τό είδος ενθουσιασμού πού υποβάλλει ή έννοια τής έκκλησης. Θά ήταν άσυμβίβαστο μέ τή γνωστική στάση πού άνταποκρίνεται στον γνωστικό χαρακτήρα των έργων τέχνης. Στην αντικειμενική ανάγκη γιά

μιά αλλαγή της συνείδησης, πού θά μπορούσε νά οδηγήσει στην αλλαγή της πραγματικότητας, άνταποκρίνονται τά έργα τέχνης μέ την κατά πρόσωπο προσβολή των κυρίαρχων αναγκών, τόν διαφορετικό φωτισμό τού γνώριμου, πρός τόν όποιο τείνουν άπό μόνα τους. Άν πιστέψουν ότι μπορούν νά επιτύχουν τήν επίδραση, άπό τήν απουσία της όποιας πάσχουν, μέ τήν προσαρμογή τους στίς υφιστάμενες άνάγκες, στερούν άπό τούς άνθρώπους αυτό πού, παίρνοντας στά σοβαρά τή φρασεολογία περί αναγκών καί στρεφόμενα εναντίον τού εαυτού τους, θά μπορούσαν νά τούς δώσουν. Οι αισθητικές άνάγκες είναι άρκετά άόριστες καί μή άρθρωμένες* σέ αυτό δέν πρέπει νά έχουν επιφέρει σημαντικές αλλαγές ούτε οι πρακτικές της πολιτιστικής βιομηχανίας, όσο καί αν θέλουν νά μάς πείσουν γιά τό αντίθετο οι ίδιες, όσο εύκολο καί άν είναι νά τό υποθέσει κανείς. Ή άποτυχία τού πολιτισμού συνεπάγεται ότι κατά βάθος δέν υπάρχουν υποκειμενικές πολιτιστικές άνάγκες έξω άπό τήν προσφορά καί τούς μηχανισμούς διάδοσης. Θά μπορούσαν νά κάνουν καί χωρίς τέχνη, τόσο άντικαμενικά όσο καί στό επίπεδο τού ψυχισμού τών καταναλωτών, οι όποιοι μέ μία αλλαγή τών συνθηκών της ζωής τους είναι πρόθυμοι νά αλλάξουν γούστο, άρκεϊ τό νέο γούστο νά βρίσκεται στην κατεύθυνση της ελάχιστης αντίστασης, της πιό μικρής προσπάθειας. Σέ μία κοινωνία πού δέν αφήνει τούς άνθρώπους νά συνηθίσουν ποτέ νά σκέφτονται πέρα άπό τόν έαυτό τους, ό,τι ξεπερνά τήν άναπαραγωγή της ζωής τους είναι περιττό, άκόμη καί αν προσπαθεί κανείς νά τούς μπάσει μέ τό ζόρι τήν ιδέα ότι είναι απαραίτητο γιά τή ζωή τους. Όπως δείχνει ή πρόσφατη εξέγερση κατά της τέχνης, ένόψει της παράλογα συνεχιζόμενης υλικής ένδειας, της άναπαραγόμενης καί έπεκτεινόμενης βαρβαρότητας, της πανταχού παρούσας απειλής μιάς ολοκληρωτικής καταστροφής, τά φαινόμενα πού δέν αφορούν τή διατήρηση της ζωής προσλαμβάνουν μία σχεδόν βλακώδη έκφραση. Ένώ οι καλλιτέχνες μπορούν νά είναι αοίαφοροι απέναντι σέ μία πολιτιστική άγορά πού έτσι καί αλλιώς τά καταβροχθίζει όλα καί δέν άποκλείει τίποτε, ούτε καν τά καλύτερα, κάτι άπό αυτή τήν αντικειμενική άδιαφορία τους μεταβιβάζεται σέ όλα τά προϊόντα πού ευδοκιμούν σέ αυτή τήν άγορά. Αυτά πού ό Marx, κατά κάποιον τρόπο άθώα άκόμη, θεωρούσε ως πολιτιστικές άνάγκες πού περιλαμβάνονται στην έννοια τού συνολικού πολιτιστικού επιπέδου

έχουν τή διαλεκτική τους, ή οποία καταλήγει στο γεγονός ότι στο μεταξύ τόν πολιτισμό τόν τιμά περισσότερο όποιος παραιτείται από τά πολιτιστικά προϊόντα καί δέν συμμετέχει στά φεστιβάλ τής κουλτούρας παρά εκείνος πού αφήνει νά τόν ταΐσουν με τό χωνί τής Νυρεμβέργης.⁹⁰⁶ Ή ύπαρξη πολιτιστικών άναγκών μπορεί νά άμφισβητηθεΐ τόσο βάσει αισθητικών όσο καί βάσει αντικειμενικών επιχειρημάτων. Σύμφωνα μέ τήν ιδέα τους τά έργα τέχνης θέλουν νά διακόψουν τήν αιώνια σχέση άνταλλαγής μεταξύ άνάγκης καί ικανοποίησης, όχι νά άμαρτήσουν σέ βάρος τών μή ικανοποιημένων άναγκών προσφέροντας υποκατάστατα ικανοποίησης. Όλες οι αισθητικές καί κοινωνιολογικές θεωρίες τών άναγκών χρησιμοποιούν αυτό πού μέ μία χαρακτηριστική παλαιομοδίτικη έκφραση άποκαλείται αισθητικό βίωμα. Ή άνεπάρκεια αυτού τού παλαιού όρου διακρίνεται πάνω στή σύσταση τών Ιδιων τών καλλιτεχνικών βιωμάτων, αν ύποτεθεΐ ότι κάτι τέτοιο ύπάρχει. Ή υπόθεση γιά τήν ύπαρξή τους στηρίζεται στήν παραδοχή μιας ισοδυναμίας μεταξύ τού βιωματικού περιεχομένου -χονδροειδώς: τής συναισθηματικής έκφρασης- τών έργων καί τού ύποκειμενικού βιώματος τού προσλαμβάνοντος. Μέ άλλα λόγια, ό άκροατής πρέπει νά διεγείρεται όταν ή μουσική γίνεται διεγερτική, ενώ στήν πραγματικότητα, αν καταλαβαίνει κάτι, πρέπει νά παραμένει συναισθηματικά άκόμη πίο άμέτοχος όταν ή μουσική χειρονομεί πίο φορτικά. Δύσκολα θά μπορούσε ή επιστήμη νά επινοήσει κάτι πίο ξένο πρός τήν τέχνη από εκείνα τά πειράματα μέ τά όποια φαντάσθηκαν ότι μπορούν νά υπολογίσουν τήν αισθητική επίδραση καί τό αισθητικό βίωμα μετρώντας τούς σφυγμούς. Ή πηγή αυτής τής ισοδυναμίας είναι θολή. Αύτά πού ύποτίθεται ότι βιώνει ή μπορεί νά συναισθανθεΐ κανείς μέ τή σειρά του, σύμφωνα μέ μία διαδεδομένη άντίληψη: τά συναισθήματα τών καλλιτεχνών, είναι μόνον ένα έπιμέρους στοιχείο τών έργων, άσφαλώς όχι τό πίο σημαντικό. Τά έργα τέχνης δέν είναι πρωτόκολλα στά όποια καταγράφονται παρορμήσεις -τέτοια πρωτόκολλα ή πρακτικά είναι άκόμη κάθε άλλο παρά προσφιλή στους άκροατές καί άσφαλώς τά τελευταία πού θά μπορούσαν νά προσφέρουν βιώματα ή νά μεταδώσουν τά συναισθήματα τού συνθέτη-, αλλά μορφώματα ριζικά τροποποιημένα στό πλαίσιο τής αυτόνομης επεξεργασίας τους. Ή άλληλεπίδραση μεταξύ τού κατασκευαστικού καί τού μιμητικά εκφραστικού στοιχείου αγνοείται

απλώς ή διαστρεβλώνεται από τή θεωρία του βιώματος: ή υποτιθέμενη ισοδυναμία είναι ανύπαρκτη, ή θεωρία «τσιμπάει» μόνον ένα έπιμέρους στοιχείο, τό απομονώνει από τό αισθητικό πλαίσιο καί άναμεταφράζοντάς το σε εμπειρικό δεδομένο τό μετατρέπει ακόμη μία φορά σέ κάτι διαφορετικό από αυτό πού, στην καλύτερη περίπτωση, θά μπορούσε νά είναι μέσα στό έργο. Ή συγκίνηση από σημαντικά έργα δέν χρησιμοποιεί αυτά τά μορφώματα ως μηχανισμό άνάφλεξης προσωπικών, κατά τά άλλα άπωθημένων συναισθημάτων. Άφορά τή στιγμή κατά την οποία ό προσλαμβάνων ξεχνά τόν εαυτό του καί χάνεται μέσα στό έργο: όταν ό Ιδιος συγκλονίζεται. Όταν χάνει τό έδαφος κάτω από τά πόδια του· ή δυνατότητα τής αλήθειας πού ένσαρκώνεται μέσα στην αισθητική εικόνα γίνεται ολοζώντανη μπροστά του. Μιά τέτοια άμεσότητα στή σχέση προς τά έργα, υπό μία υψηλή έννοια, είναι μία συνάρτηση τής διαμεσολάβησης, τής διεισδυτικής καί περιεκτικής εμπειρίας. Αύτή ή εμπειρία συμπυκνώνεται σέ μία στιγμή, καί αυτό απαιτεί ολόκληρη τή συνείδηση, όχι άπλώς μερικά σημειακά ερεθίσματα καί αντίδράσεις. Ή εμπειρία τής τέχνης άφορά την αλήθεια η τήν αναλήθειά της καί είναι κάτι περισσότερο από υποκειμενικό βίωμα: είναι ή δυναμική άνάδυση τής αντικειμενικότητας μέσα στην υποκειμενική συνείδηση. Αύτή ή αντικειμενικότητα διαμεσολαβεΐται από τήν εμπειρία άκριβώς όταν ή υποκειμενική αντίδραση φθάνει στην πío μεγάλη ένταση. Πολλά σημεία στό έργο τού Beethoven είναι μία κύρια σκηνή (scène à faire), ίσως μάλιστα μέ τήν κηλίδα τού στημένου. Ή άρχή τής επάνέκθεσης στην Ένάτη συμφωνία πανηγυρίζει ως αποτέλεσμα τής συμφωνικής διαδικασίας τήν άρχική θέση τής τελευταίας. Άντηχεί σάν ένα συντριπτικό «έτσι είναι». Ή αντίδραση σέ αυτό μπορεί νά είναι ένας συγκλονισμός, μέ τήν απόχρωση τού φόβου πού προκαλεί ή συντριβή· καθώς ή μουσική καταφάσκει, λείει καί τήν αλήθεια γιά τήν αναλήθεια. Χωρίς νά εκφέρουν κρίσεις, τά έργα τέχνης είναι σάν νά δείχνουν μέ τό δάκτυλο τό νοηματικό τους περιεχόμενο, πού δέν έχει συλλογιστική μορφή. Ή αυθόρμητη αντίδραση τού προσλαμβάνοντος είναι μία μιμητική έξομοίωση μέ τήν άμεσότητα αυτής τής δεικτικής χειρονομίας. Άλλά τά έργα τέχνης δέν εξαντλούνται σέ αύτή τήν τελευταία. Ή θέση πού λαμβάνει τό προαναφερόμενο σημείο μέ τήν έκφραση τής χειρονομίας του, όταν είναι ένσωματωμένο στό έργο, υπόκειται στην κριτική: άν ή

δύναμη του «έτσι είναι και όχι αλλιώς», στά επιφάνεια (τό φανέρωμα) της οποίας αποβλέπουν τέτοιες στιγμές στην τέχνη, είναι ένδειξη της αλήθειας της. Η πλήρης εμπειρία της τέχνης, ή οποία καταλήγει σέ μιά κρίση γιά τό έργο πού δέν έκφέρει κρίσεις, άπαιτεϊ μιά άπόφαση αναφορικά μέ αυτό τό ερώτημα και κατά συνέπεια την έννοιολογική σκέψη. Τό βίωμα είναι άπλώς ένα στοιχείο μιας τέτοιας εμπειρίας, και μάλιστα μπορεί νά σφάλλει, άφού μπορεί νά είναι άποτέλεσμα παραπειστικών μέσων. Έργα τού τύπου της *Ένάτης συμφωνίας* άσκούν υποβλητική γοητεία: ή δύναμη πού άποκτούν μέ την ίδια τους τή όομή μεταπηδά στην επίδρασή τους. Μετά τόν Beethoven ή υποβλητική δύναμη των έργων, αρχικά δανεισμένη από τήν κοινωνία, επέστρεψε στην ίδια και έλαβε προπαγανδιστικό και ιδεολογικό χαρακτήρα. Ο συγκλονισμός, διαμετρικά άντίθετος της κοινής έννοιας τού βιώματος, δέν είναι μιά μερική Ικανοποίηση τού Έγώ, παρόμοια μέ τήν ηδονή. Είναι μάλλον ένα μέμνησο της διάλυσης τού Έγώ, πού στόν συγκλονισμό του συνειδητοποιεί τά όρια του, τόν πεπερασμένο του χαρακτήρα. Αύτή ή έμπειρία είναι τό άντίθετο της εξασθένησης τού Έγώ τήν όποια επιφέρει ή πολιτιστική βιομηχανία. Γι' αύτήν ή Ιδέα τού συγκλονισμού θά ήταν καθαρή μωρία· αυτός πρέπει νά είναι ό βαθύτερος λόγος γιά τήν άποκαλλιτεχνικοποίηση της τέχνης. Γιά νά μπορέσει τό Έγώ νά δει λίγο πío έξω από τή φυλακή πού είναι τό ίδιο δέν χρειάζεται περισπασμούς και διασκέδαση, αλλά τήν πío μεγάλη συγκέντρωση, τήν πío μεγάλη ένταση των δυνάμεών του· αυτό προστατεύει τόν συγκλονισμό, πού άλλωστε είναι μιά άκούσια συμπεριφορά, από τήν έπαναστροφή. Ο Kant άπεικόνισε πιστά στην αισθητική τού υπέροχου τή δύναμη τού υποκειμένου ως προϋπόθεση γιά τό υπέροχο. Η έκμηόηση τού Έγώ ένόψει της τέχνης δέν πρέπει άσφαλώς νά λαμβάνεται κατά λέξη, όπως άκριβώς και ή Ιδια. Επειδή όμως και αυτά πού άποκαλούνται αισθητικά βιώματα είναι από ψυχολογική άποψη πραγματικά βιώματα, δύσκολα θά μπορούσε κανείς νά φαντασθεί τί θά ήταν, άν μετέφερε σέ αύτά τόν φαινομενικό χαρακτήρα της τέχνης. Τά βιώματα δέν είναι πλασματικά, κάτι «σάν νά». Τό Έγώ δέν εξαφανίζεται άσφαλώς πραγματικά τή στιγμή τού συγκλονισμού· τό συμφυές στοιχείο της μέθης δέν συμβιβάζεται μέ τήν καλλιτεχνική έμπειρία. Ωστόσο τό Έγώ συνειδητοποιεί γιά μερικές στιγμές τήν πραγματική δυνατότητα νά άφή-

σει πίσω του τή σφαίρα τής αυτοσυντήρησης, αλλά αυτό δεν αρκεί για την πραγματοποίηση αυτής τής δυνατότητας. Φαινομενικό χαρακτηριστήρα δεν έχει ό αισθητικός συγκλονισμός, άλλα ή θέση του απέναντι στην άντικειμενικότητα: στην άμεσότητά του έχει τήν εντύπωση ότι αυτή ή δυνατότητα έχει υλοποιηθεί. Τό Έγώ συνειδητοποιεί μέ έναν μή μεταφορικό τρόπο πού διαλύει τήν αισθητική φαινομενικότητα ότι δέν είναι κάτι άπόλυτο, ότι είναι επίσης κάτι φαινομενικό. Αυτό μετατρέπει στά μάτια τού υποκειμένου τήν τέχνη σέ αυτό πού αύτή καθ' έαυτή είναι: τήν κάνει ιστορικό εκφραστή καί συνήγορο τής καταπιεσμένης φύσης, σέ τελική άνάλυση κριτή τής άρχής τού Έγώ, τού εσωτερικού πράκτορα τής καταπίεσης. Η υποκειμενική εμπειρία κατά τού Έγώ είναι ένα στοιχείο τής άντικειμενικής αλήθειας τής τέχνης. "Όποιος όμως βιώνει τά έργα τέχνης σέ συσχέτιση μέ τόν εαυτό του δέν τά βιώνει πραγματικά· αυτό πού εκλαμβάνεται ως βίωμα είναι ένα υποκατάστατο πού πασάρεται άπό τήν κουλτούρα στους καταναλωτές. Οι παραστάσεις πού έχει κανείς άκόμη καί γι' αυτό τό υποκατάστατο είναι συνήθως απλοϊκές. Τά προϊόντα τής πολιτιστικής βιομηχανίας, πιο ρηχά καί πιο τυποποιημένα άπό όσο θά μπορούσε νά είναι οποιοσδήποτε άπό τούς πελάτες της, άποσκοπούν σέ μία ταύτιση τήν οποία ταυτόχρονα παρεμποδίζουν. Τό ερώτημα «τί κακό κάνει στους άνθρώπους ή πολιτιστική βιομηχανία» είναι ίσως πολύ άφελές· ή επίδρασή της δέν είναι τόσο ειδική όσο αφήνει νά εννοηθεί ή μορφή τού ερωτήματος. Γεμίζει τόν κενό χρόνο μέ κενά πράγματα. Δέν παράγει καν ψευδή συνείδηση, άλλα καταβάλλει μεγάλη προσπάθεια για νά αφήσει όπως είναι αυτά πού υπάρχουν.

Τό στοιχείο τής άντικειμενικής πρακτικής πού ενυάρχει στην τέχνη μετατρέπεται σέ υποκειμενική πρόθεση όταν ή αντίθεσή της πρόσ τήν κοινωνία, λόγω τής άντικειμενικής κοινωνικής τάσης καί έξαιτίας τού κριτικού στοχασμού τής τέχνης, γίνεται άνειρήνευτη. Αυτό λέγεται συνήθως στράτευση ή δέσμευση. Η στράτευση είναι μία βαθμίδα στοχασμού άνώτερη άπό τήν τάση. Δέν θέλει άπλώς νά βελτιώσει δυσάρεστες καταστάσεις, άν καί πολλοί στρατευμένοι έχουν τήν τάση νά συμπαθούν τή λήψη μέτρων, άλλα αποβλέπει στην άλλαγή των προϋποθέσεων αύτών των καταστάσεων καί όχι σέ καθαρές προτάσεις· κατ' αυτά ή στράτευση κλίνει πρόσ τήν αισθητική κατηγορία τής ουσίας. Η κριτική καί μαχητική αύτοσυν-

είοηση της τέχνης προϋποθέτει την έκπνευμάτισή της· όσο περισσότερο ή τέχνη αποστρέφεται την αμεσότητα του κόσμου των αισθήσεων, μέ την όποια κάποτε την ταύτιζαν, τόσο πιά κριτική είναι ή στάση της άπέναντι στην ώμή πραγματικότητα, ή όποια, ώς προέκταση της φυσικής κατάστασης, άναπαράγεται σέ όιευρυμένη κλίμακα από την κοινωνία. Η κριτική-στοχαστική τάση της έκπνευμάτισης δέν οξύνει μόνο τυπικά τη σχέση της τέχνης πρό την υλική της ουσία. Η άπομάκρυνση τού Hegel από την αισθησιοκρατική αισθητική τού γούστου συμβιβάζόταν τόσο μέ την έκπνευμάτισή τού έργου τέχνης όσο και μέ την υπογράμμιση της υλικής τους ουσίας. Μέσω της έκπνευμάτισής του τό έργο τέχνης γίνεται αυτό πού είναι καθ' έαυτό, ενώ παλαιότερα πίστευαν άνεξέταστα ότι λόγω της έκπνευμάτισής του τό έργο τέχνης επιδρά πάνω σέ άλλα πνεύματα. - Η έννοια της στράτευσης δέν πρέπει νά λαμβάνεται κατά γράμμα. Όταν χρησιμεύει ώς κριτήριο γιά την άσκηση λογοκρισίας, τότε στή στάση άπέναντι στά έργα τέχνης άναπαράγεται εκείνο τό στοιχείο τού εξουσιαστικού ελέγχου στό όποιο τά έργα εναντιώνονται πρίν και άνεξάρτητα από όποιαδήποτε ελέγξιμη στράτευση. Αυτό όμως δέν καταργεί βέβαια την κατηγορία της τάσης ή άλλες άνάλογες, ούτε καν τά χονδροειδή της παράγωγα, άπλώς επειδή έτσι άρέσει στην αισθητική τού γούστου. Αυτό πού δηλώνουν γίνεται θεμιτή υλική ουσία αύτών των κατηγοριών σέ μία Ιστορική φάση κατά την όποια ή σπίθα πού τίς άναφλέγει είναι μόνον ή λαχτάρα και ή θέληση γιά μία άλλαγή της κατάστασης. Αυτό όμως δέν άπαλλάσσει αυτές τίς κατηγορίες από τόν μορφολογικό νόμο* άκόμη και τό πνευματικό περιεχόμενο παραμένει μία υλική ουσία πού αναλώνεται από τά έργα τέχνης, αδιάφορο άν γιά την άυτοσυνείδησή τους είναι τό ουσιώδες. Ο Brecht δέν δίδαξε άσφαλώς ποτέ κάτι πού δέν θά μπορούσε νά διαγνωσθεί άνεξάρτητα από τά θεατρικά του έργα, και μάλιστα πιά έγκυρα στό επίπεδο της θεωρίας, ή πού δέν ήταν οικείο σέ όσους θεατές τόν γνώριζαν καλά: ότι οί πλούσιοι βρίσκονται σέ καλύτερη κατάσταση από τούς φτωχούς, ότι υπάρχει αδικία σέ αύτόν τόν κόσμο, ότι παρά την τυπική ισότητα ή καταπίεση συνεχίζεται, ότι ή άντικειμενική κακία μετατρέπει την ιδιωτική καλοσύνη στό αντίθετό της* ότι -άν και εδώ έχουμε μία αμφίβολη σοφία- ή καλοσύνη πρέπει νά φοράει τη μάσκα τού κακού. Άλλά ή αποφθεγματική άδρότητα και ά^ιесότη-

τα με την όποια μετέφραζε τίς κατά τά άλλα όχι τόσο νωπές και δροσερές αντίληψεις αυτού του είδους σέ σκηνικές χειρνομίες εδινε στά έργα του τόν ιδιαίτερο τόνο τους· ή διδακτική προσέγγιση όδήγησε τόν Brecht στίς δραματουργικές του καινοτομίες, πού άνέντρεψαν τό άποσαθρωμένο θέατρο τής ψυχολογίας και τής μηχανορραφίας. Στά έργα του οί κοινωνικές θέσεις είχαν διαφορετική λειτουργία από εκείνη πού εννοούσαν από τήν άποψη τού περιεχομένου. Είχαν συστατική σημασία, σφράγισαν τόν άντιλλουζιονιστικό χαρακτήρα τού δράματος και συνέβαλαν στή διάλυση τής ένότητας τού νοηματικού πλαισίου. Αυτό συνιστά τήν ποιότητά τους και όχι ή στράτευση, ή όποια συνδέεται μέ τήν ποιότητα καθόσον γίνεται τό μιμητικό της στοιχείο. Η στράτευση τού Brecht ενισχύει ακόμη πío πολύ τήν Ιστορική τάση πού τό έργο τέχνης έχει έτσι και άλλιώς από μόνο του: τό άποσυνθέτει. Μέ τή στράτευση, όπως και σέ πολλές άλλες περιπτώσεις, βγαίνει στήν επιφάνεια κάτι πού κρύβεται μέσα στήν τέχνη, καθώς τό εξωθεί ή καλύτερη κατοχή των μέσων, ή κατασκευασιμότητα. Αυτό πού ήταν τά έργα καθ' έαυτά γίνονται δι' έαυτά, πραγματοποιούν τόν προορισμό τους. Η έμμονή των έργων στό δικό τους πλαίσιο, ή τρόπον τινά αργiori απόστασή τους από τόν κόσμο τής εμπειρίας δέν θά υπήρχε χωρίς τήν προοπτική μιας πραγματικής κοινωνικής αλλαγής, τήν όποια θά μπορούσε νά επιφέρει μιá αύτοσυνείδητη πρακτική. Στό *Ρωμαίος και Τουλιέτα* ο Shakespeare δέν πρόβαλε τήν ιδέα ενός άκηδεμόνευτου από τήν οικογένεια έρωτα, αλλά χωρίς τή λαχτάρα για μιá διαφορετική κατάσταση, στήν οποία ό έρωτας δέν θά άκρωτηριάζεται και καταδικάζεται από τήν πατριαρχική ή όποιαδήποτε άλλη εξουσία, ή παρουσία των δύο άμοιβαία άπορροφημένων δέν θά είχε εκείνη τή γλυκύτητα πού ολόκληροι αιώνες δέν μπόρεσαν νά μειώσουν, τήν ουτοπία χωρίς λόγια και χωρίς εικόνες· τό γνωστικό ταμπού πού βαραίνει κάθε θετικό καθορισμό τής ούτοπίας ισχύει και για τά έργα τέχνης. Η πρακτική δέν είναι ή επίδραση των έργων, αλλά περικλείεται μέσα στό περιεχόμενο αλήθειας τους. Γιαυτό μπορεί ή στράτευση νά γίνει αισθητική παραγωγική δύναμη. Γενικώς οί φωνασκίες κατά των τάσεων και τής στράτευσης στήν τέχνη είναι ανάξιες λόγου. Η Ιδεολογική φροντίδα ώστε νά κρατηθεί καθαρή ή κουλτούρα υπακούει στήν έπιθυμία νά μήν αλλάξει τίποτε πραγματικά, νά διατηρηθεί ή παλαιά φετιχοποιημέ-

νη κατάσταση. Τέτοιες φωνασκίες δέν συνάδουν άσχημα με εκείνες τίς διαμαρτυρίες πού άκούγονται συνήθως από τόν αντίθετο πόλο καί συνοδεύονται από την πάγια καταγγελία κατά τών καλλιτεχνών καί συγγραφέων οί όποιοι δήθεν έχουν άποσυρθεῖ στό ησυχαστήριό τους· κατ' αὐτούς ἡ τέχνη πρέπει νά βγει από τήν άπομόνωση, προπάντων σέ μία περίοδο τῆς ιστορίας ἡ οποία μέ ζήλο αὐτοχαρακτηρίζεται έποχή τῆς μαζικῆς επικοινωνίας. Κοινός παρονομαστής αὐτῶν τῶν δύο πόλων εἶναι τό «μήνυμα»· ὁ Brecht άπέφευγε νά χρησιμοποιήσει αὐτή τῇ λέξη, διότι άντέβαινε στό γούστο του, αλλά τό νόημά της δέν ἦταν ξένο πρὸς τήν θετικιστική πλευρά του. Αὐτές οί δύο στάσεις άλληλοαναιροῦνται ολοφάναρα. Ὁ Δόν Κιχώτης μπορεί νά υπηρετοῦσε μία μερική καί άσήμαντη τάση, εκείνη πού ἤθελε νά καταργήσει τό ἵπποτικό μυθιστόρημα, ένα είδος πού σερνόταν από τῇ φεουδαρχία στήν άστική έποχή. Μέ όχημα αὐτή τήν πενιχρή τάση κατάφερε νά γίνει υποδειγματικό έργο τέχνης. Ὁ ανταγωνισμός μεταξύ τῶν λογοτεχνικῶν ειδῶν, από τόν όποιο ξεκίνησε ὁ Cervantes, μεταμορφώθηκε μέσα στά χέρια του σέ ανταγωνισμό μεταξύ εποχῶν καί τελικά έλαβε στά κρυφά μεταφυσικό χαρακτήρα, μία αυθεντική έκφραση τῆς κρίσης τοῦ ένυπαρκτου νοήματος στόν άπομαγικοποιημένο κόσμο. "Έργα χωρίς όρισμένη τάση, όπως ὁ *Βέρθερος* τοῦ Goethe συνέβαλαν μάλλον σημαντικά στή χειραφέτηση τῆς αστικῆς συνείδησης στή Γερμανία. Ὁδηγώντας μέχρι τήν αυτοκτονία τῇ σύγκρουση άνάμεσα στήν κοινωνία καί τό συναίσθημα τοῦ νεαροῦ πού δέν αγαπήθηκε, ὁ Goethe διαμαρτυρήθηκε δραστικά κατά τῆς πωρωμένης μικροαστικῆς ζωῆς χωρίς νά τήν κατονομάσει. Κοινός παρονομαστής τῶν δύο βασικῶν λογοκριτικῶν θέσεων τῆς άστικῆς συνείδησης, ὅτι τό έργο τέχνης δέν επιτρέπεται νά επιδιώκει αλλαγές καί ὅτι πρέπει νά εἶναι γιά ὅλους, εἶναι ἡ απολογία υπέρ τῆς υφιστάμενης κατάστασης· ἡ μία θέση υπερασπίζεται τήν ειρηνική συμβίωση τῶν έργων τέχνης μέ τόν κόσμο, ἡ άλλη προσέχει ὥστε νά ακολουθοῦν τίς καθγιασμένες μορφές τῆς δημόσιας συνείδησης. Στήν απόρριψη τῆς υφιστάμενης κατάστασης συγκλίνουν σήμερα ἡ στράτευση καί ἡ ερμητική τέχνη. Οί παρεμβάσεις άποδοκιμάζονται από τήν έκπραγματισμένη σίΓνείδηση, διότι αὐτή έκπραγματίζει ακόμη μία φορά τό ἤδη έκπραγματισμένο έργο τέχνης· ἡ άντικειμενοποίησή του έναντι τῆς κοινωνίας οδηγεῖ στήν κοινωνική οὔδετεροποίηση τοῦ

έργου τέχνης. Καί η εξωτερική πλευρά των έργων εκλαμβάνεται κατά διαστρεβλωτικό τρόπο ως ουσία τους, χωρίς να λαμβάνεται υπόψη η εσωτερική τους διαμόρφωση, σε τελική ανάλυση τό περιεχόμενο αλήθειας τους. Άλλά κανένα έργο τέχνης δέν μπορεί να είναι κοινωνικά αλήθες, αν δέν είναι αλήθες καί στην εσωτερική σύστασή του, όπως καί αντίστροφα: η κοινωνικά ψευδής συνείδηση δέν μπορεί να λάβει μιά αισθητικά αυθεντική μορφή. Η κοινωνική καί η εσωτερική όψη των έργων τέχνης δέν συμπίπτουν, αλλά ούτε αποκλίνουν ή μιά από την άλλη τόσο πολύ όσο θα ήθελαν ομόφωνα ο πολιτιστικός φετιχισμός καί ο πρακτικισμός. Καθώς τό περιεχόμενο αλήθειας παραπέμπει πέρα από την αισθητική σύσταση των έργων δυνάμει τής ίδιας, αποκτά την κοινωνική του σημασία. Αυτή η άμφιστομία, η αισθητική καί η κοινωνική πλευρά, δέν είναι ένας γενικός καί άφηρημένος τύπος πού καθορίζει ολοκληρητή σφαίρα τής τέχνης, αλλά αυτό πού σφραγίζει κάθε έργο· συνιστά τό ζωτικό στοιχείο τής τέχνης. Κοινωνική γίνεται μέσω του είναι καθ' έαυτό των έργων καί είναι καθ' έαυτό μέσω τής ενεργούς στά έργα κοινωνικής παραγωγικής δύναμης. Η διαλεκτική τής κοινωνικότητας καί του είναι καθ' έαυτό του έργου τέχνης αφορά την ίδια τή σύστασή του, καθόσον δέν ανέχεται κανένα εσωτερικό στοιχείο πού δέν θα έξωτερικευόταν καί καμμιά εξωτερική διάσταση πού δέν θα ήταν φορέας τής έξωτερικότητάς του, του περιεχομένου αλήθειας.

Ο διπλός χαρακτήρας των έργων τέχνης, ως αυτόνομων μορφωμάτων καί ως κοινωνικών φαινομένων, είναι εύκολο να κάνει τά κριτήρια να ταλαντεύονται: τά αυτόνομα έργα τείνουν να καταδικασθούν ως κοινωνικά αδιάφορα, άκόμη καί ως άπαράδεκτα αντιδραστικά, ενώ, αντίστροφα, για εκείνα πού παίρνουν σαφή κοινωνική θέση καί εκφέρουν συλλογιστικές κρίσεις πιστεύεται ότι άρνούνται την τέχνη καί κατά συνέπεια τόν έαυτό τους. Η εσωτερική κριτική μπορεί να σπάσει αυτή τή διαζευκτική αξιολόγηση. Ο Stefan George άξιζε ασφαλώς τόν χαρακτηρισμό του κοινωνικά αντιδραστικού πολύ πριν από τις επιγραμματικές ρήσεις για την κρυφή του Γερμανία· εξίσου άνετα θα μπορούσε να αξιολογηθεί ως αισθητικά ακαλλιέργητη ή ποίηση των φτωχών ανθρώπων στά τέλη τής δεκαετίας του 1880 καί στίς άρχές τής έπόμενης, λόγου χάρη ο Amo Holz. Άλλά καί οι δύο τύποι ποίησης θα έπρεπε να άξιολο-

γηθούν κατ' αντιπαράσταση προς την ίδια τους την αντίληψη για την ποίηση. Τά αυτόσκηνοθετημένα αριστοκρατικά καμώματα του George έρχονται σέ αντίθεση προς την αυτονόητη άνωτερότητα πού διεκδικούν καί έτσι άποτυγχάνουν καί καλλιτεχνικά. Ό στίχος «Καί πώς δεν μας λείπει ούτε ένα μάτσο μυρσίνη»⁹¹ προκαλεί μειδιάματα, όπως καί ό άλλος για τόν Ρωμαίο αυτόκράτορα τής όψιμης περιόδου πού, μετά τή δολοφονία τού άδελφού του άπό εγκαθέτους του, άπλως μαζεύει λίγο την ουρά τού ενδύματος του.⁹² Η βία πού ενυπάρχει στην κοινωνική στάση τού George, μιά άποτυχημένη ταύτιση, μεταφέρεται στην ποίησή του μέ τις βιαιοπραγίες σέ βάρος τής γλώσσας, οι όποιες κηλιδώνουν τό ποιητικό Ιδανικό τού George, την καθαρότητα τού εντελώς αυτόάρκους καλλιτεχνικού μορφώματος. Η ψευδής κοινωνική συνείδηση μετατρέπεται, μέσα στόν προγραμματικό αίσθητικισμό του, σέ έναν διαπεραστικό τόνο ό όποιος τόν διαψεύδει. Χωρίς νά παραγνωρίζει κανείς τή διαφορά επιπέδου μεταξύ τού παραταύτα μεγάλου λυρικού καί των κατώτερων νατουραλιστών, πρέπει νά διαπιστώσει ότι τό κοινωνικό, κριτικό περιεχόμενο των θεατρικών έργων καί των ποιημάτων τους είναι σχεδόν πάντοτε ένα επιφανειακό συμπλήρωμα πού μένει πίσω άπό τήν κοινωνική θεωρία, ή οποία στην εποχή τους ήταν ήδη πλήρως άνεπτυγμένη, αλλά αυτοί δέν τήν είχαν προσλάβει στά σοβαρά. Ό χαρακτηρισμός των νατουραλιστών ως κοινωνικοαριστοκρατών είναι επαρκές τεκμήριο. Επειδή μιλούσαν για τήν κοινωνία καλλιτεχνικά, ήταν υποχρεωμένοι νά καταφεύγουν σέ έναν χυδαίο ιδεαλισμό, λόγου χάρη νά χρησιμοποιούν τήν ιδεατή εικόνα τού εργάτη πού έχει ύψηλόφρονες φιλοδοξίες, ο,τι καί αν μπορεί νά σημαίνει αυτό, καί δέν μπορεί νά τις εκπληρώσει λόγω τής μοιραίας ταξικής του θέσης. Τό έρώτημα σχετικά μέ τή νομιμοποίηση τού εντελώς άστικού ιδανικού τής κοινωνικής άναρχίξης δέν τίθεται καν. Μέ καινοτομίες όπως ή εγκατάλειψη παραδοσιακών μορφολογικών κατηγοριών, λόγου χάρη τής πυκνής πλοκής καί τής ενιαίας δράσης, στόν Zola μάλιστα καί τής εμπειρικής χρονικής άκολουθίας των γεγονότων, τά έργα τού νατουραλισμού ήταν πιο προηγμένα άπό την έννοιά του. Η άδυσώπητη, τρόπον τινά μή έννοιολογική περιγραφή εμπειρικών λεπτομερειών, όπως στό *Ventre de Paris* (Κοιλιά τού Παρισιού), διαλύει τις συνήθειες επιφανειακές σχέσεις τού μυθιστορήματος, κάτι πού

δέν διέφερε πολύ από τή μεταγενέστερη, μοναδολογική-συνειρμική μορφή αυτού τού είδους. Ἀπό την ἄλλη μεριά ὁ νατουραλισμός, ὅταν δέν τολμά νά φθάσει στά ἄκρα, ἐπαναστρέφεται σέ προγενέστερα στάδια. Ἡ ἐξυπηρέτηση προθέσεων ἔρχεται σέ ἀντίθεση πρὸς τὴν ἀρχή του. Στά νατουραλιστικά θεατρικά ἔργα εἶναι ὑπεράφθονα τὰ σημεῖα στά ὅποια ἡ πρόθεση εἶναι φανερή: υποτίθεται ὅτι οἱ ἄνθρωποι μιλοῦν αυθόρμητα, στήν πραγματικότητα ὁμως ἀκολουθοῦν τίς οδηγίες τού συγγραφέα πού παίζει τόν ρόλο τού σκηνοθέτη καί μιλοῦν ὅπως δέν μιλάει κανένας. Στό ρεαλιστικό θέατρο εἶναι ἤδη ἀταίριαστο νά ξέρουν οἱ ἄνθρωποι ἀκριβῶς τί θέλουν νά πούν, προτού ἀνοίξουν τό στόμα τους. Ἀλλιῶς θά ἦταν ἴσως ἀδύνατον νά οργανωθεῖ ἓνα ρεαλιστικό θεατρικό ἔργο σύμφωνα μέ τή βασική ἀντίληψη τού ρεαλισμοῦ καί θά γινόταν ἀθέλα του ντανταϊστικό, ἄλλα μέ τό ἀναπόφευκτο ελάχιστο ὅριο στυλιζαρίσματος ὁ ρεαλισμός ομολογεῖ ὅτι ἡ δραματουργική ἀρχή του εἶναι ἀπραγματοποίητη. Δυνητικά λοιπόν αυτοκαταργεῖται. Ὑπὸ τὴν κυριαρχία τῆς πολιτιστικῆς βιομηχανίας αὐτό μετατράπηκε σέ μαζική ἀπάτη. Ὁ λόγος γιὰ τὴν ἐνθερμα ομόφωνη ἀπόρριψη τού Hermann Sudermann εἶναι μάλλον ὅτι τὰ δημοφιλή ἔργα του ἐξέθεταν αὐτό πού οἱ πῶ προικισμένοι νατουραλιστές συγκάλυπταν, τόν παραπειστικό καί πλασματικό χαρακτήρα ἐκείνης τῆς ἐμπορικῆς χειρονομίας πού υποβάλλει τὴν Ἰδέα ὅτι οὔτε μιά λέξη δέν εἶναι ἐπινοημένη, ἐνῶ κάθε λέξη πάνω στή σκηνή, παρὰ τὴν ἀμυνὰ της, ἀποκαλύπτεται ὡς προϊόν μυθοπλασίας. Α ἡ ἰστορία πολιτιστικά ἀγαθὰ, τέτοιου είδους προϊόντα τείνουν νά σχηματίσουν μιά ἀφελή καί καταφατική εἰκόνα τού πολιτισμοῦ. Δέν υπάρχουν οὔτε στήν αἰσθητική δύο εἰδῶν ἀλήθειες. Ἡ ἀλληλεπίδραση τῶν δύο ἀντιφατικῶν ποθομένων στόχων, πού δέν ἐπιδέχονται καμμί -κακή ἀλλωστε- μέση ὁδὸ, τῆς δῆθεν καλῆς διαμόρφωσης καί τού ἀρμόζοντος κοινωνικοῦ περιεχομένου, γίνεται σαφῆς στά δράματα τού Beckett. Ἡ συνειρμική λογική του, ὅπου ἡ μία πρόταση φέρνει τὴν ἄλλη ἢ προκαλεῖ τόν ἀντίλογο, ὅπως στή μουσική ἓνα θέμα τὴ συνέχειά του ἢ τὴν ἀντίθεσή του, περιφρονεῖ κάθε μίμηση τῶν ἐμπειρικῶν φαινομένων. Σύμφωνα μέ αὐτὴ τὴ λογικὴ τὸ ἐμπειρικά οὐσιώδες περιλαμβάνεται, συντετμημένο καί ἀνάλογα μέ τὴν ἀκριβή ἱστορικὴ του σημασία, στὸν ἰστό τού ἔργου καί ἐνσωματώνεται στὸν παιγνιώδη του χαρακτήρα, ὁ ὅποιος εκφράζει τὴν ἀντι-

κειμενική στάθμη τόσο τής συνείδησης όσο και τής πραγματικότητας που σφραγίζει τη στάθμη τής συνείδησης. Η άρνητικότητα του υποκειμένου ως ή αληθινή μορφή τής αντικειμενικότητας δεν μπορεί νά παρουσιασθεί σε ένα υποτιθέμενο ανώτερο επίπεδο αντικειμενικότητας, αλλά μόνο σέ μιά ριζικά υποκειμενική μορφή. Οί παιδαριώδεις-αίμοχαρείς φάτσες γελωτοποιών μέ τίς όποιες ό Beckett παρουσιάζει τό υποκείμενο είναι ή ιστορική αλήθεια γι' αυτό· παιδαριώδης είναι ό σοσιαλιστικός ρεαλισμός. Τό *Περιμένο-ντας τόν Γκοντό* πραγματεύεται τή σχέση μεταξύ κυρίου καί δούλου, πού λαμβάνει καί τή μορφή τής γεροντικής άνοιας, σέ μιά εποχή στην οποία ή διαχείριση καί εκμετάλλευση ξένης εργασίας συνεχίζεται, ενώ θά μπορούσε νά καταργηθεί, άφού ή ανθρωπότητα δέν τή χρειάζεται πιά γιά τή συντήρησή της. Αυτό τό μοτίβο, αληθινά ένα από εκείνα πού χαρακτηρίζουν τήν ουσιώδη νομοτέλεια τής σημερινής κοινωνίας, αναπτύσσεται περισσότερο στό *Τέλος τον παιγνιδιού*. Καί στίς δύο περιπτώσεις ή τεχνική του Beckett τό εξωθεί στην περιφέρεια: τό κεφάλαιο του Hegel γιά τή σχέση μεταξύ κυρίου καί δούλου γίνεται ένα ανέκδοτο μέ δραματική καί κριτική λειτουργία. Στό *Τέλος του παιγνιδιού* τl μερική πλανητική καταστροφή, τό πίο αιμοχαρές άστείο γελωτοποιών του Beckett, είναι ή υλική καί μορφολογική προϋπόθεση πού καταστρέφει τό συστατικό στοιχείο τής τέχνης, τή γένεσή της. Η τέχνη μεταναστεύει σέ ένα άκρότατο σημείο, πού δέν συνιστά πλέον μιά σκοπιά, άφού δέν υπάρχει καμμία οπτική γωνία άπό τήν όποια θά μπορούσε νά κατονομασθεί ή καταστροφή ή, μέ μιά έκφραση πού σέ αυτό τό πλαίσιο θά άποδεικνυόταν οριστικά γελοία, νά μορφοποιηθεί αισθητικά. Τό *Τέλος τον παιγνιδιού* δέν είναι ούτε ένα έργο μέ θέμα τόν πυρηνικό πόλεμο ούτε απλώς χωρίς θεματικό περιεχόμενο: ή καθορισμένη άρνηση του περιεχομένου του γίνεται μορφολογική άρχή καί άρνηση κάθε περιεχομένου ως τέτοιου. Στην τέχνη πού μέ τή βασική της στάση, τήν άπόσταση από όποιαδήποτε πρακτική, ένόψει τής θανάσιμης απειλής, μέ τήν αθωότητα τής μορφής καί μόνο, ανεξάρτητα από τό περιεχόμενο, έγινε ιδεολογία, σέ αυτή λοιπόν τήν τέχνη τό έργο του Beckett δίνει μιά φοβερή άπάντηση. Αυτό εξηγεί τήν εισροή του κιωμικού στοιχείου στά χαρακτηριστικά έργα, ή οποία έχει κοινωνικό χαρακτήρα. Καθώς τά έργα του Beckett κινούνται μόνο μέ βάση τόν δικό τους πυρήνα καί τρόπον τινά μέ

κλειστά μάτια, αυτή ή αυτόκίνησή τους είναι ένα βήμα σημειακόν καί ως τέτοιο αυτόχαρακτηρίζεται: ή άνυποχώρητη σοβαρότητα του μορφώματος παρουσιάζεται ως μη σοβαρή, ως παιγνίδι. Ή τέχνη μπορεί νά μάς συμφιλιώσει μέ την ύπαρξή της μόνον όταν βγά-ζει πρός τά έξω τήν ίδια της τη φαινομενικότητα, όταν αναποδογυ-ρίζει τήν εσωτερική της κοιλότητα. Τό πίο δεσμευτικό της κριτήριο είναι σήμερα τό γεγονός ότι, άσυμβίβαστη μέ κάθε ρεαλιστική απά-τη, από τήν ίδια της τήν υφή δέν άνέχεται πιά κανένα άθάρο στοι-χείο. Σέ κάθε τέχνη πού είναι ακόμη δυνατή τό στοιχείο τής κοινω-νικής κριτικής πρέπει νά αρθεί στο επίπεδο τής μορφής, νά οδηγή-σει στόν ύποφωτισμό κάθε έκόηλου κοινωνικού περιεχομένου.

Μέ τήν έπεκτεινόμενη οργάνωση όλων τών περιοχών τού πολι-τισμού αυξάνεται καί ή όρεξη τών ενδιαφερομένου νά καθορί-σουν, τόσο θεωρητικά όσο καί πρακτικά, τή θέση τής τέχνης στήν κοινωνία. Σέ αυτό αποβλέπουν οί άμέτρητες συζητήσεις στρογ-γυλής τραπέζης καί τά συμπόσια. Μετά τήν άναγνώριση τής τέ-χνης ως κοινωνικού γεγονότος οί κοινωνιολόγοι ως χωροθέτες αισθάνονται τρόπον τινά μιά υπεροχή απέναντι της καί θέλουν νά τήν εντάξουν στά σχέδια πού έκπονούν. Συνήθως προϋποτίθεται ή άντικειμενικότητα τής αξιολογικά ουδέτερης θετικιστικής γνώσης υπεράνω τών έπιμέρους αισθητικών απόψεων, πού εκλαμβάνον-ται ως άπλώς υποκειμενικές. Τέτοιες επιδιώξεις απαιτούν μέ τή σειρά τους κοινωνική κριτική. Τάσσονται σιωπηρά υπέρ τής πρω-τοκαθεδρίας τής διαχείρισης, τού διοικούμενου κόσμου, ακόμη καί όταν πρόκειται γιά κάτι πού δέν θέλει νά περιληφθεί στήν πλήρη κοινωνικοποίηση ή τουλάχιστον άμύνεται εναντίον της. Ή κυριαρχική εξουσία τής τοπογραφικής ματιάς, πού εντοπίζει τά φαινόμενα γιά νά εξετάσει τή λειτουργία τους καί τό δικαίωμα ύπαρξής τους, είναι σφετεριστική. Άγνοεί τή διαλεκτική ανάμεσα στήν αισθητική ποιότητα καί τή λειτουργική κοινωνία. Εξαρχής αποδίδει κεντρική σημασία, άν όχι στήν ιδεολογική επίδραση, του-λάχιστον στήν καταναλωσιμότητα τής τέχνης καί δέν λαμβάνει υπόψη όλα εκείνα τά στοιχεία πού θά έπρεπε νά άποτελέσουν σή-μερα τό άντικείμενο τού κοινωνικού στοχασμού: ή κονφορμιστική στάση είναι προαποφασισμένη. Επειδή ή επέκταση τών διοικη-τικών τεχνικών είναι στενά συνδεδεμένη μέ τόν επιστημονικό μη-χανισμό τών δημοσκοπήσεων καί παρόμοιων μεθόδων, προκαλεί

ιό ενδιαφέρον ενός τύπου διανοουμένων, οί όποίοι καταλαβαίνουν κάτι από τίς νέες κοινωνικές ανάγκες, αλλά τίποτε από εκείνες τής νεώτερης τέχνης. Η νοοτροπία τους είναι εκείνη πού διέπει μιά φανταστική διάλεξη ενός κοινωνιολόγου τής παιδείας μέ τίτλο: «Η λειτουργία τής τηλεόρασης γιά την προσαρμογή τής Εύρώπης στίς αναπτυσσόμενες χώρες». Ό κοινωνικός στοχασμός πάνω στην τέχνη δέν καλείται νά προσφέρει μιά συμβολή μέσα από ένα τέτοιο πνεύμα, αλλά πρέπει νά αναδείξει αυτή τή συμβολή σέ θέμα συζήτησης καί έτσι νά τήν άρνηθει. Εξακολουθεί νά ισχύει ή ρήση τού Steuermann: όσο περισσότερα γίνονται γιά τήν κουλτούρα, τόσο χειρότερα είναι γι' αυτή.

Οί εσωτερικές δυσκολίες τής τέχνης καθώς καί ή κοινωνική της απομόνωση δίνουν μιά άφορμή στή σημερινή συνείδηση, προπάντων τής νεολαίας πού διαμαρτύρεται κατά τής υφιστάμενης τάξης, νά καταδικάσει τήν τέχνη. Αυτό έχει τούς ιστορικούς του λόγους, όσο καί αν ειδικά αυτοί πού θέλουν νά καταργήσουν τήν τέχνη είναι οί τελευταίοι πού θά τό ομολογούσαν. Οί διαδηλώσεις μέ τίς όποιες ή πολιτική πρωτοπορία παρεμποδίζει τίς καλλιτεχνικές εκδηλώσεις τής αισθητικής πρωτοπορίας στηρίζεται σέ μιά αυταπάτη άνάλογη μέ τήν πεποίθηση ότί είναι επαναστατικές ή άκόμη καί ότί ή επανάσταση είναι μιά έκφανση τού ωραίου: ή άμουσία δέν βρίσκεται πάνω από τήν κουλτούρα, αλλά είναι κατώτερή της, ενώ ή στράτευση προδίδει συχνά έλλειψη ταλέντου ή πνευματικής έντασης, μείωση τής δύναμης. Μέ τό πρόσφατο τέχνασμα της, τό όποιο βέβαια είχε έφαρμοσθεί καί στόν φασισμό, ή άδυναμία τού Έγώ, ή ανικανότητα γιά μετουσίωση, μετατρέπεται σέ κάτι υψηλότερο καί επιβραβεύει ήθικά τή γραμμή τής ελάχιστης αντίστασης. Η εποχή τής τέχνης έχει παρέλθει, λένε, τό ζητούμενο είναι τώρα νά πραγματοποιήσουμε τό περιεχόμενο αλήθειας της, τό όποιο οί ίδιοι ταυτίζουν χωρίς περιστροφές μέ τό κοινωνικό περιεχόμενο αλήθειας: αυτή ή ετυμηγορία είναι όλοκληρωτικού τύπου. Αυτό πού φέρεται ως συμπέρασμα συναγμένο μέσα από τό υλικό καί μέ τήν άμβλύνοιά του προσφέρει μάλλον τό πιό βάσιμο επιχείρημα υπέρ τής καταδίκης τής τέχνης, στήν πραγματικότητα βιάζει τό υλικό. Τή στιγμή πού προχωρεί κανείς στήν άπαγόρευση άποφαινόμενος ότί ή τέχνη είναι πλέον άνεπίτρεπτη, σέ αυτόν τόν διοικούμενο κόσμο ή τέχνη έπανακτά εκείνον τόν λόγο ύπαρξης

πού όποιος τόν άρνείται είναι σχεδόν σάν νά υπογράψει μιά διοικητική πράξη. Όποιος θέλει νά καταργήσει τήν τέχνη καλλιιεργεί τήν ψευδαίσθηση πώς ό δρόμος πρός τήν άποφασιστική άλλαγή δέν είναι κλειστός. Ό υπερβολικός ρεαλισμός δέν είναι ρεαλιστικός. Κάθε αυθεντικό έργο πού δημιουργείται διαψεύδει τήν πραξικοπηματική ρήση ότi δέν μπορεί πιά νά δημιουργηθεί. Οί καθαιρούντες τήν τέχνη, σέ μιά κοινωνία τής ήμιβαρβαρότητας πού κινείται πρός τήν πλήρη βαρβαρότητα, γίνονται κοινωνικοί έταίροι αύτής τής κοινωνίας. Ένώ συνεχώς πιπιλίζουν τή λέξη «συγκεκριμένος», οί κρίσεις τους είναι άφηρημένες καί τίς εκφέρουν συλλήβδην, καθώς δέν μπορούν νά δουν τά πολύ άκριβή, άλυστα άκόμη προβλήματα, πού μέ τά πρόσφατα αισθητικά τους ενεργήματα [αυθόρμητα happenings] άπωθοϋν, καθώς καί τίς αντίστοιχες δυνατότητες, όπως τήν προοπτική μιας αληθινά απελευθερωμένης μουσικής. Αυτή ή τελευταία θά έπρεπε νά περνά μέσα από τήν ελευθερία τού υποκειμένου καί όχι νά παραδίδεται στήν έκπραγματισμένη καί άλλοτριωμένη σύμπτωση, στό τυχαίο. Τό άντεπιχείρημα δέν πρέπει όμως νά είναι ή άναγκαιότητα τής τέχνης. Τό ζήτημα δέν μπορεί νά τίθεται έτσι, διότι ή άναγκαιότητα τής τέχνης, άν πρέπει νά κρατήσουμε αυτόν τόν όρο, είναι ή μή άναγκαιότητά της, όταν πρόκειται γιά τό βασίλειο τής ελευθερίας. Η θεώρηση τής τέχνης από τή σκοπιά τής άναγκαιότητας προεκτείνει στά κρυφά τήν άρχή τής ανταλλαγής μέσα στήν τέχνη, τήν άνησυχία τού μικροαστού πού ρωτάει ποιό είναι τό όφελος. Ό απαγορευτικός ισχυρισμός ότi «έτσι δέν πάει άλλο», πού νοερά σέβεται μιά υποθετική κατάσταση, είναι ένα από τά παλαιά άζήτητα τής άστικής τάξης, ή έκφραση τού συνοφρυωμένου πού άναρωτιέται «πού όδηγούν επιτέλους όλα αυτά!». Όταν όμως ή τέχνη άντιπροσωπεύει τό είναι καθ' εαυτό, πού δέν υπάρχει άκόμη, θέλει νά έγκαταλείψει αυτό τό είδος τής τελεολογίας. Από τήν άποψη τής φιλοσοφίας τής Ιστορίας, όσο λιγότερο τά έργα τέχνης συμπίπτουν μέ τήν έννοια τού σταδίου εξέλιξής τους, τόσο πιο σημαντικά είναι. Τό ερώτημα «πού όδηγούν όλα αυτά» είναι μιά μορφή συγκαλυμμένου κοινωνικού ελέγχου. Δέν είναι λίγα τά έργα πού χαρακτηρίζονται από ένα είδος άναρχίας, στήν οποία έμπεριέχεται έμβρυακά ή τάση «νά τελειώνουμε μέ όλα αυτά». Η εκκαθαριστική κρίση γιά τήν τέχνη, έγχαραγμένη πάνω στά προϊόντα της

πού θέλουν νά την ύποκαταστήσουν, μοιάζει μέ εκείνη τής Κόκκινης Βασίλισσας τού Lewis Carroll [σχό *Through the looking-glass*]: αποκεφαλισμός. Μετά από τέτοιες καρατομήσεις τό κεφάλι τής pop, στην οποία προεκτείνεται ή popular music, ξαναφυτρώνει. Τό μόνο πού όέν έχει νά φοβηθεί ή τέχνη είναι ό μηδενισμός τής ανικανότητας. Η κοινωνική της προγραφή τήν υποβιβάζει σέ κοινωνικό γεγονός (fait social), ενώ ή τέχνη άρνεϊται νά ξαναπαίξει αυτόν τόν ρόλο. Η μαρξική θεωρία των ιδεολογιών, άμφίρροπη άπό μόνη της, παραποιείται στή βάση τής όλικής έννοιας τής ιδεολογίας τύπου Mannheim⁹² καί εφαρμόζεται άκριτα στήν τέχνη. "Αν ιδεολογία είναι ή ψευδής κοινωνική συνείδηση, σύμφωνα μέ τήν απλή λογική δέν μπορεί νά είναι κάθε συνείδηση ιδεολογία. Τά τελευταία κουαρτέτα του Beethoven μόνον όποιος δέν τά γνωρίζει ή δέν τά καταλαβαίνει μπορεί νά τά καταβαρθρωσει ως δείγματα άπαρχαιωμένης φαινομενικότητας. "Αν ή τέχνη είναι δυνατή σήμερα, αυτό δέν μπορεί νά κριθεί άπό πάνω, μέ κριτήριο τίς κοινωνικές παραγωγικές σχέσεις. Έξαρτάται άπό τή στάθμη ανάπτυξης τών παραγωγικών δυνάμεων. Καί αυτή περικλείει τίς δυνατότητες πού δέν πραγματοποιήθηκαν, μιά τέχνη πού δέν τή φοβίζει ή ιδεολογία τού θετικισμού. Όσο θεμιτή καί αν είναι ή κριτική τού καταφατικού χαρακτήρα τού πολιτισμού πού άσκησε ό Herbert Marcuse, άπό τήν ίδια απορρέει ή υποχρέωση νά καταπιαστεί κανείς μέ τά μεμονωμένα έργα τέχνης: αλλιώς δέν άπομένει παρά ή προοπτική νά ιδρυθεί μιά άντιπολιτιστική ομοσπονδία,⁹³ πού δέν θά είναι καλύτερη άπό τά πολιτιστικά αγαθά. Η λυσσαλέα κριτική τού πολιτισμού δέν είναι ριζοσπαστική. "Αν ή κατάφαση είναι όντως ένα στοιχείο τής τέχνης, άκόμη καί έτσι δέν είναι ποτέ άπολύτως ψευδής, όπως δέν είναι ούτε ό πολιτισμός εντελώς ψευδής επειδή άπέτυχε. Ό πολιτισμός, ή κουλτούρα, άνακόπτει τή βαρβαρότητα, πού είναι χειρότερη. Δέν άσκεϊ μόνον καταπίεση στή φύση, αλλά τήν προστατεύει επίσης διαμέσου τής καταπίεσης. Ό όρος κουλτούρα [καλλιέργεια], πού προέρχεται άπό τή γεωργία [agricultura], υποδηλώνει αυτή τήν πλευρά τού πολιτισμού. Η ζωή, μέ τήν προοπτική μιας ορθής ζωής, συνεχίζεται χάρη στόν πολιτισμό. Κάτι άπό αυτό άντηχει μέσα άπό τά αυθεντικά έργα τέχνης. Η κατάφαση δέν περνάει έναν φωτιστέφανο στήν υφιστάμενη τάξη πραγμάτων· άμύνεται κατά τού θανάτου, τού τελικού στόχου

(Telos) κάθε κυριαρχίας, καλλιεργώντας μία σχέση συμπάθειας με αυτό που υπάρχει. Τό τίμημα που έχει να πληρώσει όποιος αμφιβάλλει γι' αυτό είναι, ούτε λιγότερο ούτε περισσότερο, ότι πρέπει να πιστέψει πως ο ίδιος ο θάνατος είναι μία ελπίδα.

Ο ύπλός χαρακτηρας της τέχνης, ως σφαίρας χωριστής από την εμπειρική πραγματικότητα και κατά συνέπεια από τό πλέγμα τών κοινωνικών επιδράσεων, ή οποία όμως ταυτόχρονα ανήκει στην εμπειρική πραγματικότητα και στο πλέγμα τών κοινωνικών επιδράσεων, μπορεί να διαπιστωθεί άμεσα στά Ιδια τά αισθητικά φαινόμενα. Τά έργα είναι και τά δύο: αισθητικά μορφώματα και κοινωνικά γεγονότα (faits sociaux). Απαιτούν δύο ειδών θεωρήσεις, που δέν μπορούν να ταυτισθούν, όπως δέν ταυτίζεται ούτε ή αισθητική αυτόνομία και ή τέχνη μέ την κοινωνική πλευρά της. Ο διπλός χαρακτηρας της είναι φυσιογνωμικά αναγνώσιμος κάθε φορά που έρχεται κανείς από έξω και ακούει ή βλέπει προϊόντα τέχνης, άδιάφορο άν αυτά έχουν σχεδιασθεί ως τέτοια ή όχι. Αυτή ή θεώρηση από μία εξωτερική σκοπιά είναι απαραίτητη γιά να προστατευθεί κανείς από τόν κίνδυνο φετιχοποίησης Τής αυτονομίας της τέχνης. Η μουσική, όταν παίζεται σέ καφωδεία ή, όπως γίνεται συχνά στην 'Αμερική, μεταδίδεται από μεγάφωνα σέ εστιατόρια, μπορεί να γίνει κάτι έντελώς διαφορετικό, καθώς έρχονται να προστεθούν οί κουβέντες τών πελατών, τό κροτάλισμα τών πιάτων και οτιδήποτε άλλο. Γιά να εκπληρώσει τή λειτουργία της, αυτή ή μουσική προϋποθέτει τή έλλειψη προσοχής τών ακροατών, όπως και ή αυτόνομη μουσική τή συγκέντρωση της προσοχής. Ένα πομπουρί είναι συρραφή συστατικών από έργα τέχνης, αλλά μέ τό μοντάζ αυτά τά συστατικά μέρη μεταμορφώνονται μέχρι τόν πυρήνα τους. Τά μετασχηματίζει ό προορισμός τους, όταν επιδιώκεται ή δημιουργία ζεστής ατμόσφαιρας, ή κάλυψη της σιωπής, τό λεγόμενο κλίμα ή διάχυτη ψυχική διάθεση, δηλαδή ή εμπορευματοποιημένη άρνηση της άνίας που προκαλεί ό γκρίζος κόσμος τών εμπορευμάτων. Η σφαίρα της διασκέδασης, ως προγραμματισμένη παραγωγή, άντιπροσωπεύει τήν κυριαρχία αυτού τού στοιχείου της τέχνης πάνω στά φαινόμενά της συνολικά. Η διασκέδαση και ή τέχνη είναι δύο άνταγωνιστικά στοιχεία. Η υποταγή τών αυτόνομων έργων τέχνης στην κοινωνική σκοπιμότητα, που είναι καταχωνιασμένη μέσα σέ κάθε έργο, ενώ από αυτή άναδύθηκε ή τέχνη ύστερα

από μακρόχρονες διαδικασίες, τραυματίζει τά έργα τέχνης στο πιο ευαίσθητο σημείο. "Αν όμως κάποιος, ξαφνικά συνεπαρμένος από τη σοβαρότητα της μουσικής μέσα σε μία καφετέρια, αρχίσει να ακούει με τεταμένη την προσοχή του, για τους άλλους είναι δυνητικά ξένος προς την πραγματικότητα, ή συμπεριφορά του φαίνεται γελοία. Ο ανταγωνισμός μεταξύ τέχνης και διασκέδασης καθρεφτίζει τη βασική σχέση της τέχνης προς την κοινωνία. Η εμπειρία της τέχνης από μία εξωτερική σκοπιά καταστρέφει το συνεχές της, όπως τά ποτπουρί το καταστρέφουν εκούσια στη δομή της μουσικής. Στους διαδρόμους έξω από μία αίθουσα συναυλιών δεν απομένουν πολλά πράγματα από μία όρχηστρική σύνθεση του Beethoven εκτός από τις ηγεμονικές τυμπανοκρουσίες· ήδη στην παρτιτούρα αντιπροσωπεύουν μία αυταρχική χειρονομία, την οποία το έργο έχει δανεισθεί από την κοινωνία και με την αισθητική της επεξεργασία τη μετουσίωσε. Οι δύο χαρακτήρες της τέχνης δεν είναι ουδέτεροι και αδιάφοροι μεταξύ τους. "Αν ένα κομμάτι αυθεντικής μουσικής χάσει τον δρόμο του και βρεθεί στην κοινωνική σφαίρα του υπόβαθρου, είναι σε θέση να την υπερβεί απροσδόκητα, με την καθαρότητα που ή χρήση κηλιδώνει. Από την άλλη μεριά ή κοινωνική καταγωγή των αυθεντικών έργων από ετερόνομους σκοπούς δεν μπορεί να αποπλυθεί από τά ίδια, όπως συμβαίνει και με τις τυμπανοκρουσίες του Beethoven. Τά υπολείμματα του ντιβερτιμέντο στη μουσική του Mozart, κάτι που ενοχλούσε τον R. Wagner, τά υποπτεύεται κανείς σήμερα ακόμη και σε έργα που έχουν κόψει τις σχέσεις τους με το ντιβερτιμέντο. Η θέση των καλλιτεχνών στην κοινωνία, καθόσον παίζει ρόλο στη μαζική πρόσληψη των έργων, μετά την εποχή της αυτονομίας τείνει πάλι προς την ετερονομία. Αν πριν από τη Γαλλική επανάσταση οι καλλιτέχνες ήταν υπηρέτες, σήμερα αναλαμβάνουν τη διασκέδαση. Η πολιτιστική βιομηχανία φωνάζει τους κορυφαίους της με το μικρό τους όνομα, όπως κάνει το jet set με τους αρχισερβιτόρους ή τους κομμωτές. Η κατάργηση της διαφοράς μεταξύ του καλλιτέχνη ως αισθητικού υποκειμένου και του ίδιου ως εμπειρικού προσώπου δείχνει επίσης ότι έχει άρθεί και ή απόσταση μεταξύ του έργου τέχνης και της εμπειρικής πραγματικότητας, ενώ ή τέχνη δεν έχει επανέλθει στην ελεύθερη ζωή, ή όποια άλλωστε δεν υπάρχει. Η μείωση της απόστασης αυξάνει το κέρδος, ή άμεσότητα είναι μία σκη-

νοθετημένη άπατη. Άπό τη σκοπιά τής τέχνης ό διπλός της χαρακτήρας είναι ένα στίγμα άνέντιμης προέλευσης πού κηλιδώνει όλα τά έργα τέχνης· άλλοτε τό έφεραν οί Ιδιοι οι καλλιτέχνες, καθώς ή κοινωνία τούς μεταχειριζόταν ως άνέντιμους ανθρώπους. Την ίδια προέλευση έχει καί τό μιμητικό στοιχείο τής τέχνης. Ή ανεντιμότητα, πού μειώνει τό κύρος τής αυτονομίας της, τό παραφουσκωμένο ασφαλώς για νά αντισταθμίσει τή βεβαρημένη συνείδηση λόγω τής συμμετοχής στην υφιστάμενη κοινωνία, είναι μιά τιμή για τήν τέχνη, πού προέρχεται από τήν έξωκαλλιτεχνική πραγματικότητα, καθώς χλευάζει τήν εντιμότητα τής κοινωνικά χρήσιμης εργασίας.

Ή σχέση μεταξύ τής κοινωνικής πρακτικής καί τής τέχνης, πάντοτε μεταβλητή, πρέπει νά έχει ύποσσει καί πάλι βαθιές αλλαγές κατά τίς τελευταίες τέσσερις ή πέντε δεκαετίες. Κατά τή διάρκεια τού πρώτου παγκοσμίου πολέμου καί πρίν από τόν Στάλιν ή καλλιτεχνική πρωτοπορία πήγαινε χέρι-χέρι μέ τό φρόνημα τής πολιτικής πρωτοπορίας· όποιος άρχιζε τότε νά καταλαβαίνει τόν κόσμο, ένας άγρυπνος νέος άνθρωπος, θεωρούσε τήν τέχνη a priori αυτό πού Ιστορικά δέν ήταν: a priori πολιτικά άριστερή. Άπό τότε οί διάφοροι Ζντάνωφ καί Ulbricht, μέ τήν επιβολή τού σοσιαλιστικού ρεαλισμού, δέν άνέκοψαν άπλώς τήν καλλιτεχνική παραγωγική δύναμη, αλλά τήν έσπασαν. Ή αισθητική έπαναστροφή, τό πισωγύρισμα για τό όποιο εύθύνονται, από κοινωνική άποψη είναι μιά φανερή καθήλωση στόν μικροαστισμό, ενώ, μέ τή διάσπαση σέ δύο στρατόπεδα, στή μεταπολεμική περίοδο οί κυρίαρχοι τής Δύσης σύναψαν μιά άνακλητή ειρήνη μέ τή ριζοσπαστική τέχνη. Ή άφηρημένη ζωγραφική προωθείται από τή μεγάλη γερμανική βιομηχανία, ό υπουργός Πολιτισμού στήν κυβέρνηση τού στρατηγού [Ch. de Gaulle] λέγεται André Malraux. Στά πρωτοποριακά δόγματα, άν συλλάβουμε τήν αντίθεσή τους προς τήν κυρίαρχη αντίληψη τών ειδημόνων (communis opinio) άρκετά άφηρημένα καί εφόσον τά Ιδια παραμένουν σχετικά μετριοπαθή, μπορεί κατά περίπτωση νά δίδεται άκόμη καί μιά ελιτίστικη ερμηνεία· τέτοια παραδείγματα είναι ό E. Pound καί ό T.S. Eliot. Ό W. Benjamin είχε σημειώσει ήδη στόν φουτουρισμό μιά φασιστική τάση,⁹³ πού άνάγεται σέ μερικά δευτερεύοντα χαρακτηριστικά τής μπωντλαϊρικής νεωτερικότητας. Ή όψιμη άποστασιοποίηση τού Benjamin από τήν αισθητική πρωτοπορία πού δέν υπέγραφε τό πολιτικό πρόγραμμα τού κομ-

μουνιστικού κόμματος πρέπει νά σχετίζεται πάντως καί με την εχθρική στάση του Brecht απέναντι στους Tuis.^{93a} Ἡ ελιτίστικη ἀπομόνωση τῆς πρωτοποριακῆς τέχνης δέν πρέπει νά χρευθεῖ τόσο στην Ἰδια ὅσο κυρίως στην κοινωνία· τά ἀσυνεῖδητα πρότυπα των μαζών εἶναι ἀκριβῶς τά Ἰδια μέ ἐκεῖνα πού χρειάζονται γιά τή διατήρησή τους οἱ κυρίαρχες κοινωνικές συνθήκες, στίς ὁποῖες οἱ μάζες εἶναι ενσωματωμένες, καί ἡ πίεση τῆς ετερόνομης ζωῆς τίς ἀναγκάζει νά ἀναζητοῦν τή διασκέδαση, τήν ἀποσυγκέντρωση, ἐμποδίζοντας τήν πνευματική συγκέντρωση ενός ισχυροῦ Ἐγώ τήν ὁποία ἀπαιτεῖ καθετί μὴ στερεότυπο. Αὐτό ἐπῳάζει τή μνησικακία: των μέν μαζών ἐναντίον αὐτῶν πού τό μορφωτικό προνόμιο τῶν ἄλλων τούς στερεῖ, τῶν δέ αἰσθητικά προηγμένων, ἡ τουλάχιστον πολλῶν ἀπό αὐτούς, μετὰ τόν Strindberg καί τόν Schöenberg ἐναντίον τῶν μαζών. Τό ανοιχτό χάσμα ἀνάμεσα στά αἰσθητικά ευρήματα καί σέ ἓνα φρόνημα πού ἐκδηλώνεται στό περιεχόμενο καί τήν πρόθεση ενός ἔργου βλάπτει αἰσθητᾶ τήν καλλιτεχνική συνοχή του. Οἱ ἑρμηνεῖς τῆς παλαιότερης λογοτεχνίας πού συγκεντρώνουν στό ενδιαφέρον τους στό κοινωνικό περιεχόμενο ἔχουν ἄλλοτε μεγαλύτερη καί ἄλλοτε μικρότερη ἀξία. Ἰδιοφυῆς ἦταν ἡ ἑρμηνεία τῶν ἐλληνικῶν μύθων ἀπό τόν Vico, λόγου χάρη τοῦ μύθου τοῦ Κάδμου, ἐνῶ ἡ ἀναγωγή τῆς δράσης σαιζπηρικῶν ἔργων στήν ιδέα τῆς ταξικῆς πάλης, πού ἀνήκε ἀσφαλῶς στίς προθέσεις τοῦ Brecht, δύσκολα θά μπορούσε νά ἀποφέρει καρπούς καί νά οδηγήσει στὸν πυρήνα αὐτῶν τῶν δραμάτων, μέ ἐξαίρεση ἐκεῖνα πού πραγματεύονται ρητὰ ταξικούς ἀγῶνες. Αὐτός ὁ πυρήνας δέν εἶναι κοινωνικά οὐδέτερος-ἀδιάφορος, δηλαδή καθαρὰ ἀνθρώπινος καί ἀχρονος - αὐτά εἶναι ἀνοησίες. Ὅμως ἡ κοινωνική τάση διαμεσολαβεῖται ἀπὸ τό ἀντικειμενικό μορφολογικό φρόνημα τῶν δραμάτων, σύμφωνα μέ τήν ἐκφραση τοῦ Lukács, ἀπὸ τήν «προοπτική». Κοινωνικές εἶναι στὸν Shakespeare λόγου χάρη οἱ κατηγορίες ἀτομο, πάθος, χαρακτηριστικά ὅπως ἡ ἔμμονή στό συγκεκριμένο τοῦ Κάλιμπαν [ἀπὸ τὴν *Τρικυμία*], ἐπιπλέον οἱ ἀναξιόπιστοι ἔμποροι τῆς Βενετίας, ἡ ιδέα μιας ἡμιμητριαρχικῆς προῖστορίας στὸν Μάκβεθ καί τόν Αἴηρ, ἡ ἀηδία πού προκαλεῖ ἡ ἐξουσία στό Ἀντώνιος καί Κλεοπάτρα καί ἡ στάση τοῦ παραιτούμενου Πρόσπερου [*Τρικυμία*]. Αντίθετα, οἱ συγκρούσεις ἀνάμεσα στοὺς πατρικούς καί τοὺς πληβίους, πού ὁ Shakespeare ἀντλήσε ἀπὸ τὴ ρωμαϊκὴ ἱστο-

ρία, είναι απλώς μορφωτικά αγαθά. Αιρεό πού μπορεί νά τεκμηριώσει κανείς βάσει τού έργου τού Shakespeare είναι ή άμφίβολη ισχύς τής θέσης τού Marx ότι δηλ ή Ιστορία είναι μία ιστορία ταξικών αγώνων, άν θεωρήσει αυτή τη θέση δεσμευτική. Η ταξική πάλη προϋποθέτει άντικειμενικά έναν ύψηλό βαθμό κοινωνικής ενοποίησης καί διαφοροποίησης καί ύποκειμενικά μία ταξική συνείδηση όπως αυτή πού αναπτύχθηκε στοιχειωδώς στην άστική κοινωνία. Εξάλλου δέν καινοτομεΐ κανείς άν πει ότι ή ίδια ή τάξη, ή κοινωνική συμπερίληψη τών μεμονωμένων ατόμων σέ μία γενική έννοια πού εκφράζει τόσο τίς συστατικές γι' αυτά όσο καί τίς ετερόνομες πρós τά ίδια σχέσεις τους, είναι μία άστική δομή. Οί κοινωνικοί άνταγωνισμοί είναι πανάρχαιοι, αλλά μόνο σποραδικά είχαν τόν χαρακτήρα τής ταξικής πάλης: όπου είχε έγκαθιδρυθεί μία οικονομία τής άγορας συγγενική πρós τόν τύπο τής αστικής κοινωνίας. Γιαυτό ή έρμηνεία όλης τής ιστορίας στή βάση τής ταξικής πάλης έχει κάτι έλαφρά άναχρονιστικό, καί γενικά τό μοντέλο πού χρησίμευε στόν Marx ως άφετηρία γιά τίς κατασκευές καί τούς υπολογισμούς του καθρέφτιζε τόν φιλελεύθερό καπιταλισμό τών επιχειρηματιών. Οί κοινωνικοί άνταγωνισμοί διαφαίνονται άσφαλώς σέ ολόκληρο τό έργο τού Shakespeare, αλλά εκδηλώνονται διαμέσου τών ατόμων καί συλλογικά μόνο σέ μαζικές σκηνές, πού ακολουθούν κοινούς τόπους, όπως εκείνον τής ένδοτικότητας σέ παραπειστικές παρεμβάσεις. Αυτό πού άσφαλώς γίνεται φανερό από μία κοινωνική θεώρηση τού Shakespeare είναι τουλάχιστον οτι πίσω από αυτόν δέν μπορεί νά κρύβεται ό Bacon.⁹³⁸ Ο διαλεκτικός δραματουργός τής πρώιμης άστικής περιόδου δέν έβλεπε τό *theatrum mundi*⁹³⁷ τόσο πολύ από τή σκοπιά τής προόδου όσο από εκείνη τών θυμάτων της. Τό σπάσιμο αυτής τής διαπλοκής μέσω τής κοινωνικής καί αισθητικής ώριμότητας ενήλικων ανθρώπων δυσχεραίνεται σέ απαγορευτικό βαθμό από τήν κοινωνική δομή. "Αν καί τά τυπικά-μορφολογικά χαρακτηριστικά τής τέχνης δέν πρέπει νά ερμηνεύονται κατευθείαν πολιτικά, εντούτοις δέν υπάρχει σέ αυτή κανένα μορφολογικό στοιχείο χωρίς εγγενές περιεχόμενο, τό όποιο μπορεί νά έχει καί πολιτικό χαρακτήρα. Στην άπελευθέρωση τής μορφής, τήν οποία επιδιώκει όλη ή γνήσια μοντέρνα τέχνη, υπάρχει κρυπτογραφημένη προπάντων ή άπελευθέρωση τής κοινωνίας, διότι ή μορφή, τό αισθητικό σύμπλεγμα όλων τών έπιμέ-

ρους στοιχείων, αντιπροσωπεύει μέσα στο έργο τη σχέση τής τέχνης προς την κοινωνία· γιαυτό ή απελευθερωμένη μορφή ενοχλεί την κατεστημένη κοινωνία. Αυτή ή θεώρηση στηρίζεται στην ψυχανάλυση, σύμφωνα μέ την οποία όλη ή τέχνη, ως άρνηση τής αρχής τής πραγματικότητας, έξεγείρεται κατά τής εικόνας τού πατέρα καί κατ' αυτό είναι επαναστατική. Αυτό συνεπάγεται άντικειμενικά τήν πολιτική συμμετοχή μιας μή πολιτικής σφαίρας. Ή σχέση τών έργων τέχνης προς τήν υφιστάμενη κοινωνική πραγματικότητα ήταν άσφαλώς αμελητέα ενόσω ή κοινωνική δομή δέν ήταν τόσο ενοποιημένη καί «δεμένη» ώστε ή μορφή, ακόμη καί μόνη της, νά επενεργεί ως άνατρεπτική ένσταση. Χωρίς νά εκχωρούν τήν ύπαρξή τους στην κοινωνική πραγματικότητα, μπορούσαν νά αφομοιώνουν χωρίς πολλές περιστροφές τά στοιχεία της, νά διατηρούν τή χτυπητή ομοιότητά τους μέ τήν πραγματικότητα καί νά επικοινωνούν μέ αυτή. Τό στοιχείο τής κοινωνικής κριτικής πού περιέχουν τά έργα τέχνης άντιπολιτεύεται σήμερα τήν κοινωνική πραγματικότητα ως τέτοια, διότι ή ίδια έχει γίνει ιδεολογία τής ιδεολογίας της, ενσάρκωση τής κυριαρχίας. "Αν καί κατά πόσο ή τέχνη από τή μεριά της είναι πλέον κοινωνικά άδιάφορη, ένα παιγνίδι κενό περιεχομένου, διακοσμητικό στοιχείο τού συστήματος, έξαρτάται από τήν ικανότητα τών κατασκευών καί τών μοντάζ της νά είναι ταυτόχρονα άποδομήσεις καί Αποσυναρμολογήσεις, νά καταστρέφουν τά στοιχεία τής πραγματικότητας πού περιλαμβάνουν, νά τά άνασυνθέτουν ελεύθερα έτσι ώστε νά αποτελούν πλέον κάτι διαφορετικό. Ή ικανότητα τής τέχνης νά συγκεκριμενοποιεί τή σχέση της προς τήν εμπειρική πραγματικότητα πού άναιρεί-διαφυλάσσει συνιστά τήν ενότητα τού αισθητικού καί τού κοινωνικού κριτηρίου της καί γιαυτό έχει ένα είδος προνομίου. Τότε δέν επιτρέπει νά δημιουργηθεί καμμία αμφιβολία γιά τήν κατεύθυνση προς τήν όποια στοχεύει ούτε νά τής ζητηθεί από τούς πρακτικούς τής πολιτικής τό «μήνυμα» πού βολεύει τούς ίδιους. Ο Picasso καί ό Sartre, χωρίς νά ενοχλούνται από τήν αντίφαση, έπέλεξαν μία πολιτική ή όποια άποδοκιμάζει αυτό πού αντιπροσωπεύουν αισθητικά καί μετά βίας άνέχεται τούς ίδιους ενόσω τά όνόματά τους έχουν προπαγανδιστική αξία. Ή στάση τους είναι εντυπωσιακή, καθώς δέν λύνουν τήν αντικειμενική αντίφαση υποκειμενικά, μέ τήν Απερίφραστη ύποστήριξη τής μίας θέσης ή τής αντίθετης προς αυτή. Ή στάση

τους μπορεί νά έπικριθεῖ μόνον ώς πρός την πολιτική πού έχουν έπιλέξει. Ή αυτάρεσκη παρατήρηση ότι βλάπτουν τόν έαυτό τους δεν είναι βάσιμη. "Ένα από τά παράδοξα τής εποχής μας είναι ότι καμμιά Ιδέα δεν είναι πλέον άληθινή άν δέν άντίκειται καί στά συμφέροντα εκείνου πού τήν καλλιεργεί, έστω καί αν πρόκειται γιά τά άντικειμενικά συμφέροντα υπέρ των οποίων συνηγορεί.

Μέ μεγάλη συνέπεια γίνεται σήμερα ή διάκριση μεταξύ τού αυτόνομου καί τού κοινωνικού χαρακτήρα τής τέχνης από τή σκοπιά τού δίπολου φορμαλισμός καί κοινωνικός ρεαλισμός. Μέ αύτή τήν ονοματολογία ό διοικούμενος κόσμος εκμεταλλεύεται υπέρ των σκοπών του άκόμη καί τήν αντικειμενική διαλεκτική πού ενυπάρχει στόν διπλό χαρακτήρα κάθε έργου τέχνης. Καταλήγει στόν διαχωρισμό μεταξύ προβάτων καί εριφίων. Αύτή ή διχοτόμηση είναι ψευδής, διότι παρουσιάζει τά δύο στοιχεία ώς απλή διαζευκτική επιλογή, άγνοώντας τήν ένταση πού υπάρχει ανάμεσά τους. Ό καλλιτέχνης καλείται νά έπιλέξει ή τό ένα ή τό άλλο. Χάρη στή φθηνή κυριαρχικότητα ενός κοινωνικού χάρτη τού γενικού επιτελείου τό φώς πέφτει κατά κανόνα πάνω στίς άντιφορμαλιστικές κατευθύνσεις· οί άλλες υποτίθεται ότι ύπόκεινται στους περιορισμούς τού καταμερισμού τής εργασίας καί ίσως υιοθετούν άφελείς αστικές ψευδαισθήσεις. Ή στοργή μέ τήν όποια επιτετραμμένοι γραφειοκράτες προσπαθούν νά βγάλουν από τήν απομόνωση τούς άτίθασους καλλιτέχνες ταιριάζει μέ τή δολοφονία τού Μεγερχόλντ.⁹³⁰ Στήν πραγματικότητα ή άντίθεση μεταξύ φορμαλιστικής καί άντιφορμαλιστικής τέχνης δέν μπορεί νά στηριχθεῖ όταν λαμβάνεται τόσο γενικά καί άφηρημένα, άν υποθεθεί ότι ή τέχνη θέλει νά είναι κάτι περισσότερο από μιά άνοιχτή ή συγκαλυμμένη τόνωση τού ακροατηρίου (per talk). Γύρω στόν πρώτο παγκόσμιο πόλεμο ή λίγο αργότερα στή μοντέρνα ζωγραφική επικράτησαν δύο κατευθύνσεις, ό κυβισμός καί ό σουρρεαλισμός. Αλλά ό Ιδιος ό κυβισμός επαναστάτησε ώς πρός τό περιεχόμενο κατά τής άστικής ιδέας μιας καθαράς έμμονής των έργων τέχνης στό **εγγενές** πλαίσió τους. Αντίθετα, σημαντικοί σουρρεαλιστές πού δέν ήταν πρόθυμοι νά ένδώσουν στίς άπαιτήσεις τής αγοράς, όπως ό Max Ernst καί ό André Masson, οί όποιοι αρχικά είχαν διαμαρτυρηθεῖ κατά τής τέχνης ως ξεχωριστής σφαίρας, άρχισαν νά αποδέχονται τυπικές άρχές, ό Masson μάλιστα πλησίασε πολύ τή μή παραστατική ζωγραφική, καθώς ή

ιδέα τού σόκ, πού φθείρεται γρήγορα στά θεματικά υλικά, μετασηματιζόταν όλο καί πό πολύ σε τρόπο ζωγραφίσματος. Όταν έχει κανείς τήν πρόθεση νά αποκαλύψει μέσω άστραπιαίου φωτισμού τόν γνώριμο κόσμο ώς φαινομενικότητα καί αυταπάτη, τελεολογικά έχει κάνει ήδη τό βήμα πρός τη μη παραστατική, τήν άφηρημένη ζωγραφική. Ο κονστρουκτιβισμός, επίσημος αντίποδας τού ρεαλισμού, χάρη στή γλώσσα τής νηφαλιότητας, τού ξεμεθύσματος, συγγενεύει βαθύτερα με τίς ιστορικές αλλαγές τής πραγματικότητας άπότι ό ρεαλισμός, πού από καιρό έχει επιχρισθεί μέ ένα βερνίκι ρομαντισμού, διότι ή αρχή του, ή άπατηλή συμφιλίωση μέ τό αντικείμενο, έχει γίνει στό μεταξύ ρομαντική. Οί παρορμήσεις τού κονστρουκτιβισμού ώς πρός τό περιεχόμενο απέβλεπαν σέ μία τέχνη άνταποκρινόμενη στόν άπομαγικοποιημένο κόσμο* αυτός ό -έστω προβληματικός- στόχος δέν μπορούσε πιά νά επιτευχθεί άπό αισθητική άποψη μέ τά παραδοσιακά ρεαλιστικά μέσα χωρίς ακαδημαϊσμό. Οτιδήποτε σήμερα θά μπορούσε νά άποκαλείται άμορφο (informell) δέν έχει καμμία αισθητική σημασία, άν δέν άρθρωθεί μορφολογικά, καί παραμένει απλό ντοκουμέντο. Σέ υποδειγματικούς καλλιτέχνες τής εποχής μας, όπως ό Schönberg, ό Klee, ό Picasso, τό εκφραστικό μιμητικό στοιχείο είναι εξίσου έντονο όσο καί τό κατασκευαστικό, καί μάλιστα χωρίς τήν κακή μέση όδό τής μετάβασης, αλλά μέ τήν τάση πρός τά άκρα* καί τά δύο στοιχεία άφορούν όμως καί τό περιεχόμενο: ή έκφραση είναι ή άρνητικότητα τού πάσχειν, τού πόνου, ή κατασκευή άντιπροσωπεύει τήν προσπάθεια τού άνθρώπου νά άντέξει τόν πόνο τής άλλοτρίωσης μέ τή βοήθεια τού ύπερτονισμού τής άλλοτρίωσης στόν ορίζοντα τής άπαραμείωτης καί κατά συνέπεια όχι πιά βίαιης όρθολογικότητας. Η μορφή καί τό περιεχόμενο είναι δύο διακριτά καί ταυτόχρονα αμοιβαία διαμεσολαβημένα στοιχεία, τόσο στή φιλοσοφική σκέψη όσο καί στήν τέχνη. Όσο επιμένει κανείς στόν άφηρημένο διαχωρισμό τής μορφής άπό τό περιεχόμενο, οί έννοιες «προοδευτικός» καί «άντιδραστικός» είναι μάλλον άνεφάρμοστες στήν τέχνη. Αυτή ή διχοτόμηση άναπαράγεται στό δίπολο ισχυρισμός καί άντισχυρισμός. Οί μέν άποκαλούν τόν έναν ή τόν άλλον καλλιτέχνη άντιδραστικό, επειδή κατ' αυτούς εκπροσωπεί κοινωνικά άντιδραστικές θέσεις ή μέσω τού τύπου των έργων του, άσφαλώς μέ επιτασσόμενο καί όχι μέ χειροπιαστό τρόπο, προσφέρει τή συμπαράστασή του

στις πολιτικά αντίοραστικές δυνάμεις- οί άλλοι άποκαλούν έναν καλλιτέχνη αντιδραστικό, επειδή έχει μείνει πίσω από τή στάθμη ανάπτυξης τών καλλιτεχνικών παραγωγικών δυνάμεων. Άλλά τό πνευματικό περιεχόμενο σημαντικών έργων τέχνης, ή ουσία τους, μπορεί νά άποκλίνει από τό κοινωνικό φρόνημα τών παραγωγών. Είναι φανερό ότι ό Strindberg άντέστρεψε τς προθέσεις του Ibsen πού στόχευαν στη χειραφέτηση. Άπό τήν άλλη μεριά οί τυπικές-μορφολογικές καινοτομίες του, ή διάλυση του δραματικού ρεαλισμού καί ή ανασύνθεση τής ονειρικής εμπειρίας, είναι άντικειμενικά κριτικές. Μαρτυρούν τη μετάβαση τής κοινωνίας πρós τη φρίκη πío αυθεντικά άπότι καί τά πío γενναία κατηγορώ τού Γκόρκι. Κατ' αυτά είναι καί κοινωνικά προηγμένες, καθώς στά έργα τού Schönberg καταγράφεται ή άναδυόμενη αυτοσυνείδηση τής καταστροφής γιά τήν όποια ετοιμάζεται ή κοινωνία τού άστικού ατομισμού: σέ αυτή τήν κοινωνία τό άπόλυτο άτομο γίνεται φάντασμα όπως καί στή Σονάτα τών φαντασμάτων. Τήν αντίστιξη σέ αυτά άποτελούν τά ανώτερα προϊόντα τού νατουραλισμού: ό δίολου μετριασμένος τρόμος στό πρώτο μέρος τού *Hanneles Himmelfahrt* τού G. Hauptmann κάνει τήν πιστή άπεικόνιση νά μετατρέπεται στήν πío άγρια έκφραση. Άλλά ή κοινωνική κριτική τού ξαναζεσταμένου μέ διατάγματα ρεαλισμού θά έχανε τήν αξία της άν κατέθετε τά όπλα μπροστά στήν άρχή «ή τέχνη γιά τήν τέχνη». Η κοινωνική αναλήθεια εκείνης τής διαμαρτυρίας κατά τής κοινωνίας άποκαλύφθηκε Ιστορικά. Τό εκλεκτό, λόγου χάρη στόν Barbey d'Aurevilly, έχει ξεθωριάσει σέ μιά παλαιομοδίτικη απλοϊκότητα, τό τελευταίο πού θά ταίριαζε στους τεχνητούς παραδείσους- ό σάτανισμός είναι πλέον κάτι κωμικό, όπως παρατήρησε ήδη ό Huxley. Ό Baudelaire καί ό Nietzsche παραπονέθηκαν γιά τήν απουσία τού κακού στόν φιλελεύθερο δέκατο ένατο αιώνα, τό όποιο γι' αυτούς δέν ήταν τίποτε άλλο από τή μάσκα τών ορμών, πού δέν καταπιέζονταν πιά από τή βικτωριανή ήθική. Τό κακό, ως προϊόν τών καταπιεσμένων ορμών, έσπασε τά εμπόδια τού πολιτισμού στόν εικοστό αιώνα εισβάλλοντας μέ μιά θηριώδη μανία πού άπέναντί της οί άποτρόπαιες βλασφημίες τού Baudelaire έχουν αποκτήσει μιά αθωότητα ή όποια έρχεται σέ γκροτέσκα αντίθεση πρós τό πάθος τους. Παρά τήν άνώτερη αξία του ό Baudelaire ήταν ένα προανάκρουσμα τού Jugendstil. Τό ψέμα αυτού τού ρυθμού ήταν ότι ήθελε νά έξωραΐσει

τή ζωή χωρίς νά τήν αλλάξει- έτσι ή ομορφιά έγινε κενή περιεχομένου καί, όπως κάθε άφηρημένη άρνηση, μπορούσε νά ένσωματωθεῖ σέ αυτό πού άρνιόταν. Ή φαντασμαγορία ενός αισθητικού κόσμου άόιατάρακτου από πρακτικούς σκοπούς προσφέρει ένα άλλοθι στόν ύποαισθητικό κόσμο στόν όποιο ζούμε.

Γιά τή φιλοσοφία, γενικά γιά τή θεωρητική σκέψη, μπορεί κανείς νά πει ότι υποφέρει από μιά προειλημμένη ιδεαλιστική άπόφαση καθόσον οίαθέτει άπλώς καί μόνον έννοιες- μόνο μέσω έννοιών πραγματεύεται τό άντικείμενο άναφοράς τους, ποτέ δέν τό κατέχει άμεσα. Ή σισύφεια δουλειά της είναι νά στοχασθεῖ πάνω στήν άναλήθεια καί τήν ένοχή πού τή βαραίνει γιαυτό καί έτσι νά μπορέσει ίσως νά διορθώσει τό κακό. Ή φιλοσοφία δέν μπορεί νά κολλήσκει στά κείμενά της τό όντικό της υπόστρωμα- μιλώντας γι' αυτό τό μετατρέπει ήδη σέ εκείνο από τό όποιο θέλει νά τό ξεχωρίσει, σέ κάτι άπλώς έννοιολογικό. Ή μοντέρνα τέχνη καταγράφει αυτή τή δυσಾರೆσκειά άφότου ο Picasso άρχισε νά διασπά τήν ένότητα τών εικόνων του μέ τά πρώτα άποκόμματα εφημερίδων- εδώ έχουν τήν άρχή τους τά διάφορα μοντάζ. Τό κοινωνικό στοιχείο δέν δικαιώνεται αισθητικά όταν είναι προϊόν μίμησης, όταν ή τέχνη τού κάνει τρόπον τινά τήν τιμή νά τό δεχθεῖ στους κόλπους της, αλλά όταν εγγέεται μέ σαμποτάζ στήν τέχνη. Τό μοντάζ τινάζει στόν άέρα τήν άπάτη τής καθαρής εμμονής στό αισθητικό πλαίσιο καί ταυτόχρονα τά εμπειρικά συντρίμια, άποξενωμένα από τό πλαίσió τους, ύπακούουν στίς εγγενείς άρχές τής κατασκευής. Μέ τίς ορατές παραχωρήσεις της στά ώμά υλικά ή τέχνη θέλει νά επανορθώσει κάτι από τή ζημιά πού τό πνεύμα: ή σκέψη καί τέχνη, προξενεί στό "Άλλο, στό όποιο άναφέρεται καί τό όποιο θέλει νά κάνει νά μιλήσει. Αυτό είναι τό καθορίσιμο νόημα τού χωρίς νόημα καί εχθρικού πρós όποιαδήποτε πρόθεση στοιχείου τής μοντέρνας τέχνης, μέχρι τίς ξεφτισμένες παρυφές της καί μέχρι τά happenings. Μέ αυτό όμως δέν στήνεται μιά φαρισαϊκή δίκη από τούς κοινωνικά «άνεβασμένους» γιά νά καταδικασθεῖ ή παραδοσιακή τέχνη, αλλά γίνεται μιά προσπάθεια ώστε μέ τή δύναμη τής ίδιας τής τέχνης νά άπορροφηθεῖ ή άρνηση τής τέχνης. Τά στοιχεία τής παραδοσιακής τέχνης πού δέν μπορούν πιά νά σταθούν κοινωνικά δέν χάνουν γιαυτό καί όλη τήν αλήθεια τους. Βουλιάζουν μέσα σέ ένα ιστορικό πέτρωμα, ένα στρώμα πού μόνο

μέσω τής άρνησης είναι πιά προσιτό στη ζωντανή συνείδηση- χωρίς αυτή τήν άρνηση δεν θά υπήρχε όμως καμιά τέχνη: είναι ή βουβή χειρονομία πού δείχνει τί είναι ώραίο χωρίς νά κάνει άύστηρή διάκριση άνάμεσα στή φύση καί τό έργο. Αυτό τό στοιχείο είναι τό αντίθετο τής διάλυσης, στήν όποια συνίσταται σήμερα ή άλήθεια τής τέχνης, αλλά επιβιώνει άναγνωρίζοντας ως μορφοποιός δύναμη τήν εξουσία εκείνου μέ τό όποιο καλείται νά άναμετρηθεί. Αύτή ή ιδέα κάνει τήν τέχνη νά μοιάζει μέ τήν ειρήνη. Χωρίς τήν προοπτική τής ειρήνης ή τέχνη θά ήταν τόσο άναληθής όσο καί όταν θέλει νά παρουσιάσει τή συμφιλίωση ως ήδη πραγματοποιημένη. Τό ώραίο στήν τέχνη είναι ή φαινομενικότητα τής άντικειμενικά ύπαρκτής ειρήνης. Πρός αύτή κλίνει άκόμη καί ή καταπιεστική δύναμη τής μορφής, όταν ενώνει τά εχθρικά καί φυγόκεντρα έπιμέρους συστατικά στοιχεία.

Ο αισθητικός ρεαλισμός δέν είναι άναγκαία συνέπεια τού φιλοσοφικού υλισμού. Η τέχνη, ως μορφή γνώσης, εμπεριέχει άσφαλώς μιά γνώση τής πραγματικότητας, καί κάθε πραγματικότητα είναι κοινωνική. Έτσι τό περιεχόμενο άλήθειας καί τό κοινωνικό περιεχόμενο είναι διαμεσολαβημένα, άν καί ό γνωστικός χαρακτήρας τής τέχνης, τό περιεχόμενο αλήθειας της, ξεπερνά τή γνώση τής πραγματικότητας, τού εμπειρικά υπαρκτού. Κοινωνική γνώση γίνεται όταν συλλαμβάνει τήν ουσία, όχι όταν μιλάει γι' αύτή, τήν εικονογραφεί ή μέ όποιονδήποτε τρόπο τή μιμείται. Μέ τήν ίδια της τήν υφή κάνει τήν ουσία νά φανερωθεί χωρίς νά γίνει αισθητό φαινόμενο. Η επιστημολογική κριτική τού ιδεαλισμού, πού δίνει ένα στοιχείο υπεροχής στό άντικείμενο, δέν μπορεί νά έφαρμοσθεί στήν τέχνη. Τό άντικείμενο στήν τέχνη είναι κάτι άπολύτως διαφορετικό από τό άντικείμενο στήν εμπειρική πραγματικότητα. Άντικείμενο τής τέχνης είναι τό παραχθέν μόρφωμα, τό όποιο περιέχει τά στοιχεία τής εμπειρικής πραγματικότητας, αλλά ταυτόχρονα τά μεταθέτει, τά διαλύει καί τά άνασυνθέτει σύμφωνα μέ τόν δικό του νόμο. Μόνο μέ έναν τέτοιο μετασχηματισμό, όχι μέ μιά φωτογραφία, ή οποία έτσι καί άλλιώς τά νοθεύει, δίνει ή τέχνη στήν έμπειρική πραγματικότητα αυτό πού τής άνήκει, τό φανέρωμα (τά επιφάνεια) τής κρυφής της ουσίας μαζί μέ τόν τρόπο πού τής αξίζει, αυτόν πού προκαλεί ή ίδια ή ουσία, ή οποία άποκαλύπτει τήν απαίσια όψη της. Η πρωτοκαθεδρία τού αντικειμένου διατηρείται

μόνον όταν ή τέχνη έχει τόν χαρακτήρα τής μή συνειδητής ιστοριογραφίας, όταν θυμίζει τό ήττημένο, τό άπωθημένο, ίσως τό εφικτό. Ή πρωτοκαθεδρία του αντικειμένου, ως δυνητική ελευθερία του υπαρκτού από τήν κυριαρχία, φανερώνεται στήν τέχνη ως ελευθερία της από τά αντικείμενα. "Αν ή δουλειά της είναι νά συλλάβει τό ουσιώδες περιεχόμενό της μέσα στο "Άλλο της, αυτό τό "Άλλο μόνο στο εγγενές πλαίσió της μπορεί νά τό βρει· δέν είναι δυνατόν νά τής μεταδοθεί από έξω. Ή τέχνη άρνεϊται τήν άρνητικότητα πού άντιπροσωπεύει ή πρωτοκαθεδρία τού αντικειμένου, τόν άσυμφιλίωτο καί έτερόνομο χαρακτήρα του, τόν οποίο άποκαλύπτει μέσα από τή φαινομενική συμφιλίωση των μορφωμάτων της.

"Ένα επιχείρημα τού διαλεκτικού ύλισμού^{93ε} φαίνεται μέ τήν πρώτη ματιά αρκετά πειστικό. Σύμφωνα μέ αυτό ή ριζοσπαστική νεωτερικότητα εκπροσωπεί τή σκοπιά τού σολιψισμού, μιας μονάδας κλειστής καί στενοκέφαλης πού αποκλείει τή διυποκειμενικότητα. Ο έκπραγματισμένος καταμερισμός τής εργασίας έχει καταληφθεί από τυφλή μανία. Καί αυτό χλευάζει τήν άνθρωπιά πού θά έπρεπε νά πραγματοποιηθεί. Ο Ιδιος ό σολιψισμός ώστόσο, όπως έδειξε ή υλιστική κριτική καί, πρίν από αύτή, ή μεγάλη φιλοσοφία, είναι αύταπάτη, μιά ψευδαίσθηση άμεσότητας τού είναι δι' εαυτό, πού στήν ιδεολογική του τύφλωση δέν παραδέχεται τίς Ιδιες του τίς διαμεσολαβήσεις. Από όλα αυτά είναι αλήθεια ότι ή θεωρία, μέ τήν κατανόηση τής καθολικής κοινωνικής διαμεσολάβησης, υπερβαίνει καί ακυρώνει τόν σολιψισμό. Παραταύτα ή τέχνη, μιά μίμηση πού απέκτησε αύτοσυνείδηση, συνδέεται στενά μέ τήν παρόρμηση, τήν άμεσότητα τής εμπειρίας· διαφορετικά δέν θά μπορούσε νά διακριθεί από τήν επιστήμη καί στήν καλύτερη περίπτωση θά ήταν απλώς μιά πρώτη δόση, μιά προσέγγιση, κατά κανόνα μόνον ένα κοινωνικό ρεπορτάζ. Συλλογικοί τρόποι παραγωγής σέ πολύ μικρές ομάδες είναι σήμερα οπωσδήποτε νοητοί, σέ πολλά μέσα έκφρασης ήδη άπαραίτητοι. Σέ όλες τίς υφιστάμενες κοινωνίες ή εμπειρία διαδραματίζεται στίς μονάδες. Επειδή ή άτομοποίηση, μαζί μέ τόν πόνο πού συνεπάγεται γιά τό άτομο, είναι κοινωνικός νόμος, τήν κοινωνία μπορεί νά τήν έμπειραθεί μόνο τό άτομο. Ή θεμελίωση ενός άμεσου συλλογικού υποκειμένου θά ήταν λαθραία καί έτσι τό έργο τέχνης θά καταδικαζόταν νά είναι άναλθές, έπειδή θά τού στερούσε τή μοναδική δυνατότητα εμπειρίας πού είναι

σήμερα άνοιχτή. "Αν ή τέχνη θελήσει νά κάνει διορθωτικές κινήσεις, όρμώμενη από τή θεωρητική αντίληψη ότι ή ίδια είναι διαμεσολαβημένη, καί έγκαταλείψει τόν μοναδολογικό της χαρακτήρα, ό όποιος έχει άποδειχθεί κοινωνική αυταπάτη, αυτή ή θεωρητική αλήθεια θά παραμείνει εξωτερική πρός τήν Ιδια τήν τέχνη καί κατά συνέπεια θά μετατραπεί σέ άναλήθεια: τό έργο τέχνης θά είναι ετερόνομο καί θά θυσιάσει τήν εγγενή του βεβαιότητα. Σύμφωνα μέ τήν ίδια τήν Κριτική Θεωρία ή κοινωνική συνείδηση από μόνη της δέν οδηγεί πραγματικά πέρα από τήν κοινωνικά προκαθορισμένη, άντικειμενική δομή· τό Ιδιο ισχύει άσφαλώς για τό έργο τέχνης, πού από τίς προϋποθέσεις του είναι καί αυτό ένα μέρος τής κοινωνικής πραγματικότητας. Τήν ικανότητα πού ό διαλεκτικός υλισμός, κατά μή υλιστικό τρόπο, άποδίδει στό έργο τέχνης καί άπαιτεί από αυτό, μπορεί τό έργο τέχνης νά τήν άποκτήσει τό πολύ όταν μέσα στή μοναδολογική κλειστή δομή του οδηγήσει τήν άντικειμενικά προκαθορισμένη κατάστασή του σέ τέτοιο σημείο ώστε νά μετατραπεί σέ κριτική αυτής τής κατάστασης. Τό πραγματικό κατώφλι μεταξύ τής τέχνης καί τής έξωκαλλιτεχνικής γνώσης είναι Ισως ότι ή δεύτερη δέν μπορεί νά σκεφθεί πέρα από τόν εαυτό της χωρίς νά αύτοκαταργηθεί, ενώ ή τέχνη δέν παράγει κάτι βάσιμο χωρίς νά τό γεμίζει από μόνη της μέ ό,τι άνταποκρίνεται στήν ιστορική της θέση. Ή διαίσθηση τών Ιστορικών της δυνατοτήτων είναι ουσιαστικό γνώρισμα τής καλλιτεχνικής συμπεριφοράς. Αυτό σημαίνει στήν τέχνη ό όρος ουσιώδης. "Αν ή τέχνη, προσβλέποντας σέ μιά θεωρητικά άνώτερη κοινωνική αλήθεια, θελήσει κάτι περισσότερο από τήν προσιτή εμπειρία πού έχει νά διαμορφώσει αισθητικά, θά καταλήξει σέ κάτι λιγότερο, καί ή άντικειμενική αλήθεια, τό κριτήριο τών άνωτερων έπιδιώξεών της, θά γίνει πλασματική. Ή κοινωνική αλήθεια μπαλώνει τό ρήγμα μεταξύ υποκειμένου καί άντικειμένου. Τόσο ψεύτικη είναι ή συμφιλίωσή τους μέσω τού στημένου ρεαλισμού, πού άκόμη καί οί πιό ούτοπικές φαντασιώσεις για μιά μελλοντική τέχνη δέν θά μπορούσαν νά συλλάβουν μιά τέχνη πού θά ήταν πάλι ρεαλιστική χωρίς νά ξαναπαραδοθεί στήν άνελευθερία. Γιαυτό λοιπόν ή τέχνη κατέχει τό "Άλλο της όταν εμμένει στό εσωτερικό της πλαίσιο, διότι αυτό είναι ήδη κοινωνικά διαμεσολαβημένο, όπως άκριβώς καί τό ύποκείμενο. Ή τέχνη πρέπει νά δώσει φωνή στό λανθάνον κοινωνικό της περιεχόμενο: πρέπει νά συγ-

κεντρωθεί στον έαυτό της γιά νά πάει πέρα από τόν έαυτό της. 'Ασκέι κριτική στόν σολιψισμό καθώς ή διαδικασία της στηρίζεται στή δύναμή της νά αυτοαπεμπολεΐται, στήν Ικανότητά της νά άντικειμενοποιεΐται. Ή μορφή της τής επιτρέπει νά ξεπερνά τά στενά όρια τού υποκειμένου. "Αν επιχειρήσει νά καταπνίξει τόν πόνο τής στενότητάς της μέ μιά πράξη τής βούλησης, θά καταντήσει παιδαριώδης, καθώς θά κάνει τήν άνάγκη αρετή, θά θελήσει νά παρουσιάσει τήν ετερονομία ώς ήθική-κοινωνική άξια. Σέ αυτά θά μπορούσε νά άντιτείνει κανείς ότι καί οϊ λαϊκές δημοκρατίες όλων των ειδών έχουν άκόμη άνταγωνιστικές σχέσεις μεταξύ τους καί αυτό δέν επιτρέπει στήν τέχνη άλλη σκοπιά εκτός από τήν άλλοτριωμένη, ενώ μπορεί νά ελπίζει κανείς οτι μιά μή άλλοτριωμένη σκοπιά θά ήταν δυνατή σέ μιά κοινωνία πραγματωμένου άνθρωπισμού, ό όποιος στή μακαριότητά του δέν θά χρειαζόταν πλέον τή μοντέρνα τέχνη καί θά μπορούσε νά αισθάνεται πάλι άνετα μέ τήν παραδοσιακή. 'Αλλά μιά τέτοια παραδοχή δέν διαφέρει τόσο πολύ από τό δόγμα τού ξεπερασμένου άτομισμού όσο θά νόμιζε κανείς κατ' άρχάς. Στή βάση ενός τέτοιου επιχειρήματος βρίσκεται, εντελώς χονδρικά, τό μικροαστικό στερεότυπο ότι ή μοντέρνα τέχνη είναι τόσο άσχημη όσο καί ό κόσμος στόν όποιο δημιουργήθηκε· ότι αυτός ό κόσμος δέν άξίζει τίποτε καλύτερο, αλλά τά πράγματα δέν είναι δυνατόν νά μείνουν γιά πάντα έτσι. Στήν πραγματικότητα εδώ δέν υπάρχει τίποτε πού θά έπρεπε νά ξεπεραστεί υπό αυτή τήν έννοια· τό επιχείρημα είναι άυταπόδειατα εσφαλμένο. Δέν υπάρχει καμμία άμφιβολία ότι οϊ άνταγωνιστικές συνθήκες, αυτό πού ό νεαρός Marx άποκαλούσε άλλοτριώση καί αυτοαλλοτριώση, έπαιξαν έναν σημαντικό γενεσιουργό ρόλο στήν άνάπτυξη τής νεώτερης τέχνης. Αλλά αυτή ή τέχνη δέν άπεικόνιζε τίς άνταγωνιστικές συνθήκες, δέν ήταν μιά άναπαραγωγή τους. Μέ τήν καταγγελία αύτών των συνθηκών, μέ τή μετουσίωσή τους στήν εικόνα, έγιναν τό "Αλλο τους καί τόσο ελεύθερες όσο δέν επιτρέπεται νά είναι οϊ άνθρωποι υπό αυτές τίς συνθήκες. Μιά είρηνευμένη κοινωνία θά μπορούσε ίσως νά οίκειωθεί πάλι τήν τέχνη τού παρελθόντος, πού σήμερα έχει γίνει τό ιδεολογικό συμπλήρωμα τής μή είρηνευμένης· άν όμως ή άναγεννημένη τέχνη επέστρεφε στήν ήσυχία καί τάξη, στήν καταφατική άπεικόνιση καί άρμονία, τότε θά θί'σiazε τήν ελευθερία της. Αλλά δέν αρμόζει νά φαντασθεί καί νά περιγράψει

κανείς τη μορφή της τέχνης σέ μιά άλλαγμένη κοινωνία. Θά είναι Ισως κάτι διαφορετικό τόσο από την τέχνη του παρελθόντος όσο καί από τη σημερινή, αλλά αυτό πού θά ευχόταν κανείς περισσότερο είναι νά έξαφανισθεί έντελώς ή τέχνη, άν καί όταν έλθουν καλύτερες μέρες, παρά νά ξεχάσει τά βάσανα τών ανθρώπων, πού είναι ή έκφρασή της καί ή ουσία της αισθητικής μορφής της. Αύτά είναι τό ανθρώπινο περιεχόμενό της, πού ή άνελευθερία τό νοθεύει δίνοντάς του θετικό χαρακτήρα. Άν ή μελλοντική τέχνη γίνει πάλι θετική σύμφωνα μέ τήν επιθυμία τών ανθρώπων, θά ήταν δικαιολογημένη ή έντονη υποψία ότι ή άρνητικότητα της κοινωνίας δέν έχει άρθεί. Αύτή ή υποψία είναι συνεχώς δικαιολογημένη, ό κίνδυνος υποτροπής είναι μόνιμος, καί ή ελευθερία, πού θά ήταν όντως ή άπαλλαγή από τήν άρχή της Ιδιοκτησίας, δέν είναι ένα κτήμα πού μπορεί κανείς νά τό κατέχει. Τί θά ήταν όμως ή τέχνη ως ιστοριογραφία άν άπάλειφε από τή μνήμη τόν συσσωρευμένο πόνο, τήν ανθρώπινη δυστυχία;

Παραλειπόμενα

Η φιλοσοφία έχει υποβιβασθεί από τόν ακαδημαϊκό καταμερισμό της εργασίας σε απλό κλάδο καί ή αισθητική την καλεῖ νά πληρώσει τόν λογαριασμό. Ἀπαιτεῖ ἀπό τη φιλοσοφία αὐτό πού έχει παραλείψει: νά βγάξει τά φαινόμενα ἀπό την ἀλήτη τους ὑπαρξη καί νά τά ἀναγκάζει νά αὐτοστοχασθοῦν ή φιλοσοφία πρέπει νά εἶναι ό στοχασμός των πραγμάτων πού έχουν ἀπολιθωθεῖ στίς επιστήμες καί όχι μιὰ χωριστή επιστήμη πέρα ἀπό αὐτές. "Ἐτσι ή αισθητική υπακούει σέ αὐτό πού κατ' ἀρχάς θέλει ἄμεσα τό Ἴδιο τό ἀντικείμενό της, ὅπως καί κάθε γνωστικό ἀντικείμενό. Κάθε ἔργο τέχνης χρειάζεται γιά τήν πλήρη κατανόσή του τή θεωρητική σκέψη καί κατὰ συνέπεια τή φιλοσοφία, πού δέν εἶναι τίποτε ἄλλο ἀπό τή σκέψη πού δέν δέχεται τροχοπέδη. Κατανόηση καί κριτική εἶναι ἓνα καί τό αὐτό· ή ικανότητα κατανόησης, δηλαδή συνειδητοποίησης της πνευματικής οὐσίας τοῦ κατανοούμενου, εἶναι ἐκείνη πού επιτρέπει τή διάκριση μεταξύ ἀληθούς καί ψευδούς, ὅσο καί ἂν αὐτή ή διάκριση εἶναι ἀναγκασμένη νά ἀποκλίνει ἀπό τίς μεθόδους της κοινῆς λογικής. Ἡ τέχνη, ὑπό τήν ἐμφαντική ἐννοια, εἶναι γνώση, όχι ὅμως γνώση ἀντικειμένων. "Ἐνα ἔργο τέχνης τό κατανοεῖ μόνον ὅποιος τό κατανοεῖ ὡς μορφή ἐκφρασης της ἀλήθειας, κάτι πού ἀφορα ἀναπόφευκτα καί τή σχέση πρὸς τήν ἀναλήθεια, τόσο ἐκείνη τοῦ ἴδιου τοῦ ἔργου ὅσο καί τήν ἀναλήθεια τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου· κάθε ἄλλη κρίση γιά ἔργα τέχνης θά παρέμενε τυχαία. "Ἐτσι τά ἔργα τέχνης ἀπαιτοῦν ἀπό τόν κρίνοντα νά τά δει σέ ἀρμόζουσα σχέση πρὸς τόν εαυτό τους. Ζητοῦν αὐτό πού κάποτε ήθελε νά προσφέρει ή φιλοσοφία της τέχνης καί δέν μπορεῖ πιά νά τό πραγματοποιήσει μέ τήν παραδοσιακή της μορφή καί νά ἀναλάβει τήν εὐθύνη μπροστά στή σημερινή συνείδηση καί τά σημερινά ἔργα.

Μιά αξιολογικά ουδέτερη αισθητική είναι άνοησία. Όπως γνώριζε ασφαλώς και ο Brecht, κατανόηση έργων τέχνης σημαίνει συνειδητοποίηση του στοιχείου της λογικότητάς τους και του αντίθετου της, των άσυνεχειών τους και της σημασίας τους. Κανένας δεν θα μπορούσε να κατανοήσει τους *Άρχιτραγονδιστές της Νυρεμβέργης* αν δεν αντιλαμβανόταν το στοιχείο που κατάγγειλε ο Nietzsche, το γεγονός ότι σέ αυτό το έργο παίζεται ναρκισσιστικά ή θετικότητα, δηλαδή το στοιχείο της αναλήθειας. Ο χωρισμός της κατανόησης από την αξιολόγηση είναι ένα επιστημονικό κατασκευάσμα· χωρίς αξιολόγηση δεν κατανοεί κανείς αισθητικά τίποτε, και αντίστροφα. Ο λόγος περί αξιών είναι πιο θεμιτός στην τέχνη από οπουδήποτε άλλου. Κάθε έργο λέει, όπως ένας μίμος: δεν είμαι καλός; Και η απάντηση έρχεται από μία συμπεριφορά που αξιολογεί.

Ένώ η απόπειρα συγκρότησης μιας αισθητικής σήμερα προϋποθέτει τη δεσμευτική κριτική των γενικών αρχών και κανόνων της, ή Ιδια πρέπει οπωσδήποτε να έμμένει στην περιοχή ισχύος του γενικού. Δεν είναι δική της δουλειά να καταργήσει αυτή την αντίφαση. Πρέπει να την αναλάβει και να στοχασθεί πάνω σέ αυτή, ακολουθώντας τις θεωρητικές ανάγκες που εκφράζει κατηγορηματικά ή τέχνη στην εποχή του αυτόστοχασμού της. Άλλά η ανάγκη για μία τέτοια γενικότητα δεν νομιμοποιεί μία θετική διδασκαλία περί σταθερών παραμέτρων. Στόν κατ' ανάγκη γενικό ορισμό συνοψίζονται τά αποτελέσματα της ιστορικής διαδικασίας, κατά παραλλαγή μιας άριστοτελικής διατύπωσης: αυτό που ήταν ή τέχνη.⁹³ Τά γενικά γνωρίσματα της τέχνης είναι τά χαρακτηριστικά αυτού που έγινε ή τέχνη, της μορφής που έλαβε στην εξέλιξή της. Η σημερινή ιστορική κατάσταση, μέσα στην άμφιβολία της για τόν λόγο ύπαρξης της τέχνης γενικά, στρέφεται πρός τά πίσω και ψηλαφεί για να βρει τόν ορισμό της τέχνης, ή οποία αναδρομικά άπαρτίζει ένα είδος ενότητας. Αυτή ή ενότητα δεν είναι άφρημένη, αλλά αντιπροσωπεύει την εξέλιξη της τέχνης πρός την ίδια της την έννοια. Γιαυτό ή θεωρία προϋποθέτει παντού συγκεκριμένες αναλύσεις ως όρο της δικής της ύπαρξης, όχι ως τεκμήριο ή παράδειγμα. Την ανάγκη για την ιστορική στροφή πρός τό γενικό είχε αισθανθεί ήδη ο Benjamin, στή θεωρία για την αναπαραγωγή του έργου τέχνης,⁹⁴ ο

στοχαστής πού καλλιέργησε στο έπακρο τη συγκέντρωση τού φιλοσοφικού στοχασμού σέ συγκεκριμένα έργα τέχνης.

Ἡ αισθητική εἶναι ὁ στοχασμός πάνω στήν αισθητική ἐμπειρία πού δέν ἀμβλύνει τόν ἐμφαντικά θεωρητικό της χαρακτήρα. Γιά νά ἀνταποκριθεῖ κανεῖς μεθοδολογικά σέ αὐτό τό αἶτημα, πρέπει νά εἰσαγάγει ἐν εἰδει μοντέλου μιά ἐννοιολογική δυναμική στίς παραδοσιακές κατηγορίες, ἡ ὁποία θά τίς φέρει ἀντιμέτωπες μέ τήν καλλιτεχνική ἐμπειρία. Ἀλλά δέν ἐπιτρέπεται νά κατασκευασθεῖ ἓνα συνεχές ἀνάμεσα σέ αὐτούς τούς δύο πόλους. Ἡ θεωρία εἶναι ἓνα ἀφηρημένο μέσον σύλληψης καί αὐτό δέν πρέπει νά συγκαλυφθεῖ μέ διευκρινιστικά παραδείγματα. Μερικές φορές ὅμως, ὅπως ἄλλοτε στή *Φαινομενολογία τῶν πνεύματος* τοῦ Hegel, μπορεῖ νά ἀνάβει ἀπότομα μιά σπίθα ἀνάμεσα στόν συγκεκριμένο χαρακτήρα τῆς πνευματικῆς ἐμπειρίας καί τό μέσον τῆς γενικῆς ἐννοίας, ἐτσι ὥστε τό συγκεκριμένο νά μὴν εἶναι ἓνα διευκρινιστικό παράδειγμα, ἀλλά τό ἴδιο τό πράγμα, περικυκλωμένο ἀπό τόν ἀφηρημένο στοχασμό, ἐνῶ θά μπορούσε νά βρεθεῖ καί ἡ ονομασία του. Ἡ σκέψη πρέπει νά ξεκινά ἀπό τή μεριά τῆς παραγωγῆς, ἀπό τὰ ἀντικειμενικά προβλήματα καί τὰ ζητούμενα, ὅπως τὰ ἐμφανίζουν τὰ προϊόντα τῆς τέχνης. Ἡ προτεραιότητα τῆς σφαίρας τῆς παραγωγῆς ταυτίζεται μέ τήν προτεραιότητα τῆς οὐσίας τῶν ἐργῶν τέχνης ὡς προϊόντων κοινωνικῆς ἐργασίας σέ σύγκριση μέ τόν τυχαῖο χαρακτήρα τῆς υποκειμενικῆς τους γένεσης. Ἡ συσχέτιση μέ τίς παραδοσιακές κατηγορίες εἶναι ὅμως ἀναπόφευκτη, διότι μόνον ὁ στοχασμός αὐτῶν τῶν κατηγοριῶν ἐπιτρέπει τήν προσκόμιση τῆς καλλιτεχνικῆς ἐμπειρίας στή θεωρία. Μέ τήν ἀλλαγὴ τῶν κατηγοριῶν, τήν ὁποία ἐκφράζει καί προκαλεῖ αὐτός ὁ στοχασμός, ἡ Ἱστορική ἐμπειρία εἰσχωρεῖ στή θεωρία. Μέ τήν ἱστορική διαλεκτική πού ἀπελευθερώνει ἡ σκέψη στίς παραδοσιακές κατηγορίες, οἱ ἴδιες χάνουν τόν ἀφηρημένο τους χαρακτήρα, ὑπὸ τήν κακὴ ἐννοια τοῦ ὅρου, χωρὶς νά θυσιάσουν ὅμως τή γενικότητά τους, πού εἶναι συμφυῆς στή σκέψη: ἡ αισθητική στοχεύει στή συγκεκριμένη γενικότητα. Ἀκόμη καί ἡ πῶ ἰδιοφυῆς ἀνάλυση ἐπιμέρους ἐργῶν δέν συνιστᾷ ἤδη αισθητική· αὐτό τὴν κάνει καί κατώτερη καί ἀνώτερη ἀπὸ τὴ λεγόμενη ἐπιστῆμη τῆς τέχνης. Ὅμως ἡ καλλιτεχνική ἐμπειρία τοῦ παρόντος νομιμοποιεῖ τὴν ἀναδρομὴ

στις παραδοσιακές κατηγορίες, οί οποίες δέν εξαφανίζονται από τη σημερινή παραγωγή, άλλα ακόμη καί στήν άρνησή τους έπανέρχονται. Η εμπειρία καταλήγει στήν αισθητική, ή οποία προσδίδει συνέπεια καί συνείδηση σέ αυτά πού στά έργα τέχνης είναι ανακατωμένα καί ασυνεπή καί στό μεμονωμένο έργο τέχνης είναι ανεπαρκή. 'Από αυτή τήν άποψη πραγματεύεται «ιδέες» καί ή μή ιδεαλιστική αισθητική.

Η ποιοτική διαφορά μεταξύ τέχνης καί επιστήμης δέν επιτρέπει στήν επιστήμη νά εμφανίζεται ως αυτόνομο όργανο γιά τή γνώση τής τέχνης. Οί κατηγορίες μέ τίς όποιες τήν προσεγγίζει είναι τόσο ασύμμετρες πρós τίς ένδοκαλλιτεχνικές, πού ή προβολή των δευτέρων πάνω σέ επιστημονικές έννοιες εξαφανίζει άμέσως αυτό πού έπρεπε νά εξηγήσει. Η αύξανόμενη σημασία τής τεχνολογίας στά έργα τέχνης δέν πρέπει νά μάς παρασύρει ώστε νά τά υπαγάγουμε σέ εκείνον τόν τύπο τού Λόγου πού παρήγαγε τήν τεχνολογία καί εξακολουθεί νά τή διέπει.

Ή από τήν έννοια τού κλασσικού έπιζει ή ιδέα των έργων τέχνης ως άντικειμενικών μορφωμάτων διαμεσολαβημένων από τήν υποκειμενικότητα. Διαφορετικά ή τέχνη θά ήταν όντως μία από τίς πολλές άσχολίες γιά νά περνάει ή ώρα, καί μάλιστα χωρίς ενδιαφέρον γιά τούς άλλους, ίσως δέ καί ιστορικά όπισθοδρομική. Δέν θά ξεπερνούσε τό επίπεδο ενός υποκατάστατου σέ μία κοινωνία πού δέν αναλώνει πιά τίς δυνάμεις της γιά βιοποριστικούς σκοπούς, ενώ καί ή άμεση Ικανοποίηση των ορμών ύπόκειται σέ περιορισμούς. Σέ αυτό άντιτίθεται ή τέχνη διαμαρτυρόμενη επίμονα εναντίον εκείνου τού θετικισμού πού θέλει νά τήν υποτάξει στό οικουμενικό είναι δι' άλλο, σέ μία λειτουργική εξάρτηση. Δέν θά ισχυριζόταν κανείς ότι ή τέχνη, ένταγμένη στό πλέγμα τής κοινωνικής τύφλωσης, ως μέρος τής κυρίαρχης ιδεολογίας, δέν θά μπορούσε παραταύτα νά είναι αυτό πού δέν θέλει νά παραδεχθεί. Αλλά ή ύπαρξή της δέν συμβιβάζεται μέ τήν εξουσία, πού θά ήθελε νά τήν ταπεινώσει, νά σπάσει τήν αντίστασή της. Αυτό πού μιλάει μέσα από τά σημαντικά έργα άντιτίθεται στίς ολοκληρωτικές άξιώσεις τού ύποκειμενικού Λόγου, τήν αναλήθεια τού όποιου άποκαλύπτει ή άντικειμενικότητα των έργων τέχνης. Χωρίς τήν ένύπαρκτη

άξίωση αντικειμενικότητας ή τέχνη θά ήταν άπλώς ενα λιγότερο ή περισσότερο οργανωμένο σύστημα ερεθισμάτων, στό όποιο θά αντιστοιχούσαν άντιδράσεις τίς όποιες ή τέχνη από μόνη της, αύτιστικά καί δογματικά, θά απέδιδε σέ αυτό τό σύστημα καί όχι σέ εκείνους στούς όποιους θά επενεργούσε. Έτσι θά εξαφανιζόταν ή διαφορά τού έργου τέχνης από τά απλά αισθητήρια ερεθίσματα καί τίς ιδιότητές τους, θά γινόταν ενα μέρος τού εμπειρικού κόσμου, μέ μιά άμερικανική έκφραση: a battery of tests (μιά συστοιχία δοκιμασιών), καί τίς καλύτερες εξηγήσεις γιά τήν τέχνη θά έδινε ό program analyzer (άναλυτής προγραμμάτων) ή οί σφυγμομετρήσεις γιά τήν έκάστοτε μέση άντίδραση σέ έργα τέχνης ή σέ είδη τέχνης. 'Αλλά ό θετικισμός, ίσως από σεβασμό πρός τούς καθιερωμένους κλάδους τής πολιτιστικής ζωής, φαίνεται ότi σπάνια φθάνει σέ τόσο άκρατες εφαρμογές, άν καί θά ήταν συνεπείς πρός τή λογική των μεθόδων του. Όταν, ως γνωσιολογία, άμφισβητεί κάθε αντικειμενικό νόημα καί θεωρεί ότi κάθε σκέψη πού δέν μπορεί νά άναχθει σέ προτάσεις πρωτοκόλλου ανήκει στην τέχνη, τότε, χωρίς νά τό ομολογεί, άρνείται εξαρχής τήν τέχνη, τήν όποία παίρνει τόσο λίγο σοβαρά όσο καί ό κουρασμένος επιχειρηματίας πού τή βάζει νά τού κάνει μασάζ· άν ή τέχνη άνταποκρινόταν στά θετικιστικά κριτήρια, αυτός θά ήταν τό υπερβατικό της υποκείμενο. Η έννοια τής τέχνης στην όποια θά ήθελε νά καταλήξει ό θετικισμός συμπύπτει μέ τήν πολιτιστική βιομηχανία, ή όποια πραγματικά οργανώνει τά προϊόντα της σάν εκείνα τά συστήματα ερεθισμάτων πού ή θεωρία τής υποκειμενικής προβολής παρουσιάζει ως τέχνη. Τό επιχείρημα τού Hegel κατά τής υποκειμενικής αισθητικής, ή όποια βασίζεται στην αίσθηση εκείνων πού προσλαμβάνουν τά έργα τέχνης, ήταν ότi στηρίζεται σέ κάτι τυχαίο. 'Αλλά τά πράγματα έχουν αλλάξει. Τό στοιχείο τής υποκειμενικής επίδρασης δέν είναι πλέον τυχαίο, αλλά υπολογίζεται από τήν πολιτιστική βιομηχανία καί ό στατιστικός μέσος όρος είναι γενικός νόμος. Έχει γίνει αντικειμενικό πνεύμα. Αυτό όμως δέν μετριάζει τήν κριτική τού Hegel. Η καθολικότητα τού σημερινού ύφους είναι ή άρνητική άμεσότητα, ή κατάλυση κάθε αξίωσης αλήθειας τού έργου τέχνης καί ή διαρκής εξαπάτηση τών αποδεκτών μέ τήν εμπειρεχόμενη διαβεβαίωση ότi γι' αυτούς γίνονται όλα αυτά, μέ τά όποια ή συγκεντρωμένη οικονομική έξουσία άπλώς τούς ξανα-

παίρνει τὰ χρήματα πού είχε επενδύσει. Αυτό κάνει την αισθητική νά στρέψει ἀκόμη πιό πολύ τήν προσοχή της στήν αντικειμενικότητα τῆς τέχνης, κάτι πού ισχύει καί γιά τήν κοινωνιολογία, ἐφόσον, ὡς κλάδος πού ἀσχολεῖται μέ τή δῆθεν επικοινωνία, προσφέρει βοηθητικές υπηρεσίες στήν υποκειμενική αισθητική. Στήν πρακτική ἐρευνα μερικοί θετικιστές, λόγου χάρη ἐκεῖνοι πού χρησιμοποιοῦν τό τέστ τοῦ Muiray, ἀπορρίπτουν ἤδη κάθε ἀνάλυση τοῦ αντικειμενικοῦ περιεχομένου πού εκφράζουν οἱ εἰκόνες τοῦ τέστ, ἐπειδή ἐξαρτάται πάρα πολύ ἀπό τόν παρατηρητή καί δέν μπορεί νά γίνει ἀποδεκτὴ ἀπὸ τήν ἐπιστήμη· μόνον αὐτό θά ἔπρεπε νά κάνουν μέ τὰ ἐργα τέχνης, τὰ ὅποια δέν σχεδιάσθηκαν γιά τοὺς ἀποδέκτες, ὅπως τό προαναφερόμενο τέστ, ἀλλὰ τοὺς φέρνουν ἀντιμέτωπους μέ τήν ἀντικειμενικότητα τῶν ἐργῶν. Οἱ θετικιστές τὰ παίζουν ὁμως στὰ δάχτυλα αὐτὰ τὰ πράγματα, ὅπως ὅταν πρέπει νά ἀπολογοῦνται, καί μποροῦν νά δηλώσουν ἀπλῶς ὅτι τὰ ἐργα τέχνης δέν εἶναι ἓνα ἄθροισμα ἐρεθισμάτων. Θά μπορούσαν νά τὰ ξεμπερδέψουν ὡς ἐκλογίκευση καί προβολή, κατάλληλη μόνο γιά τήν εξασφάλιση κοινωνικοῦ γοήτρου, ὅπως κάνουν μέ τήν τέχνη ἑκατομμύρια «μορφωμένων» μικροαστῶν. "Ἢ, ἀκόμη πιό ριζικά, θά μπορούσαν νά ἀποκλείουν τήν αντικειμενικότητα τῆς τέχνης χαρακτηρίζοντάς την κατάλοιπο ἀνιμισμοῦ υποχρεωμένο νά ὑποκύψει στὸν διαφωτισμό, ὅπως κάθε παλαιό κατάλοιπο. Ὅποιος δέν θέλει νά ξεπουλήσει τήν ἐμπειρία τῆς αντικειμενικότητας, νά ἀναγνωρίσει ὡς αὐθεντίες σέ ζητήματα τέχνης τοὺς ξένους πρὸς τήν τέχνη, πρέπει νά ἐμμένει στὸ πλαίσιο τοῦ Ἰδιοῦ τοῦ ἐργοῦ καί σέ σχέση μέ αὐτό νά κρίνει τίς υποκειμενικὲς ἀντιδράσεις, ἐνῶ γιά τήν ἀντίληψη τῶν θετικιστῶν ἡ τέχνη καί τό πνευματικὸ της περιεχόμενο εἶναι ἀπλῶς ἓνας καθρέφτης αὐτῶν τῶν ἀντιδράσεων. Τό μόνο ἀληθινὸ στὴ θετικιστικὴ προσέγγιση εἶναι ἡ κοινοτοπία ὅτι χωρὶς τήν ἐμπειρία τῆς τέχνης ἡ Ἰδια ἡ τέχνη εἶναι κάτι ἀγνωστο καί δέν μπορεί νά γίνει λόγος γι' αὐτή. Ἀλλὰ σέ αὐτὴ τήν ἐμπειρία ἐμπίπτει ἀκριβῶς ἡ διαφορά τήν ὅποια ὁ θετικισμὸς ἀγνοεῖ: ἀν χρησιμοποιεῖ κανεὶς ἓνα ἐμπορικὸ τραγούδι, ἓνα «σουξέ», στὸ ὅποιο δέν ὑπάρχει τίποτε πού θά ἔπρεπε νά κατανοηθεῖ, ὡς οὐθὴν γιά κάθε εἶδους ψυχολογικὲς προβολές, ἢ ἀν κατανοεῖ κανεὶς ἓνα ἐργὸ ὑποτασσόμενος στὴ λογικὴ πού τό διέπει. Αὐτό πού ἡ φιλοσοφικὴ αισθητικὴ ἐξήρε ὡς ἀπελευθέρωση, στὴ γλιόσσα της: ὡς

υπέρβαση του χώρου και του χρόνου, ήταν ή αυτόάρνηση του παρατηρητή, πού δυνητικά εξαφανίζεται μέσα στο έργο. Τόν αναγκάζουν τὰ ἴδια τὰ έργα, τὸ καθένα ἀπὸ τὰ ὅποια εἶναι λυδία λίθος τῆς ἀλήθειας καὶ τοῦ ψεύδους- τὸ κατανοεῖ μόνον ὁποῖος δεχθεῖ τὰ κριτήριά του. Ὅποιος δέν νοιάζεται γι' αὐτὰ εἶναι ἀπλῶς καταναλωτής. Στὴν ἀρμόζουσα στάση ἀπέναντι στὴν τέχνη διαφυλάσσεται παραταῦτα καὶ τὸ υποκειμενικὸ στοιχείο: ὅσο μεγαλύτερη ἢ προσπάθεια τοῦ παρατηρητῆ νὰ παρακολουθήσει τὸ έργο καὶ τῇ δομικῇ δυναμικῇ του, ὅσο πῖο βαθιὰ εἰσχωρεῖ στὸ έργο ἢ θεώρηση τοῦ υποκειμένου, τόσο πῖο μεγάλη ἢ εὐτυχία του καθὼς ξεχνά τόν εαυτό του καὶ συνειδητοποιεῖ τὴν ἀντικειμενικότητα τοῦ έργου. Μπροστὰ σέ κάθε ομορφιά, ὅπως τὸ διαπίστωσε ὁ Kant μόνον στὴν περίπτωση τοῦ υπέροχου, τὸ υποκείμενο συνειδητοποιεῖ τὴ μηδαμινότητά του καὶ ξεπερνώντας τὴν φθάνει σέ αὐτὸ πού εἶναι διαφορετικὸ. Τὸ μόνον ἐλάττωμα τῆς καντιανῆς διδασκαλίας εἶναι ὅτι ὡς ἀντίποδα αὐτῆς τῆς μηδαμινότητος θεωρεῖ κάτι θετικὰ ἀπειρο, τὸ ὁποῖο τοποθετεῖ πάλι στὸ νοητὸ υποκείμενο. Ὁ πόνος ἐνόψει τοῦ ωραίου εἶναι ἡ λαχτάρα γιὰ ἐκεῖνο πού λόγω τοῦ υποκειμενικοῦ φράγματος⁹⁴⁰ εἶναι ἀποκλεισμένο γιὰ τὸ υποκείμενο, γιὰ τὸ ὅποιο ὁμως ξέρεῖ ὅτι εἶναι πῖο ἀληθινὸ ἀπὸ τὸ ἴδιο. Καθὼς τὸ υποκείμενο παραδίδεται στὸν αισθητικὸ μορφολογικὸ νόμο, ἐξασκεῖται στὴν ἀπόκτηση μίας ἐμπειρίας ἀπαλλαγμένης ἀπὸ τὴν ἐξουσία τοῦ φράγματος. Ὁ παρατηρητὴς υπογράφει ἓνα συμβόλαιον μὲ τὸ έργο τέχνης γιὰ νὰ τὸ κάνει νὰ μιλήσει. "Ὅποιος θέλει νὰ ἔχει ἓνα «ὄφελος» ἀπὸ τὸ έργο τέχνης καὶ επικαλεῖται τὸ δικαίωμά του μεταβιβάζει μὲ ἀπειρόκαλον τρόπο τὴν ιδιοκτησιακὴ σχέση πάνω σέ κάτι ἐντελῶς ἀπομακρυσμένο ἀπὸ αὐτὴ τὴν περιοχὴ- προεκτείνει τὴ συμπεριφορὰ τῆς ἀρρηκτῆς αὐτοσυντήρησης μέσα στὴ σφαῖρα τῆς τέχνης, υποτάσσει τὸ ωραῖο σέ αὐτὰ τὰ συμφέροντα, τὰ ὅποια, σύμφωνα μὲ τὴν ἀξεπέραστη καντιανὴ ἀλήθεια, τὸ ωραῖο υπερβαίνει. Ἐὰν ὁμως παραταῦτα δέν ὑπάρχει ομορφιά χωρὶς υποκείμενο, ἂν τὸ ωραῖο μόνον μέσω τοῦ εἶναι δι' ἄλλο γίνεται εἶναι καθ' εαυτό, αὐτὸ ὀφείλεται στὸ γεγονὸς ὅτι τὸ υποκείμενο θέτει τόν εαυτό του.^{94*5} Ἐπειδὴ αὐτὴ ἡ θέσις ἔχει ἐπιφέρει σύγχυση στὸ ωραῖο, εἶναι ἀπαραίτητο τὸ υποκείμενο γιὰ νὰ τὸ θυμίζει στὴν εἰκόνα. Ἡ βραδινὴ μελαγχολία δέν εἶναι ἡ ψυχικὴ διάθεση αὐτοῦ πού τὴ νοιώθει, ἀλλὰ καταλαμβάνει μόνον ἐκεῖνον πού ἔχει

διαφοροποιηθεί τόσο πολύ, πού έγινε σε τέτοιον βαθμό υποκείμενο, ώστε να μπορεί να την αισθανθεί. Μόνο τό ισχυρό καί άνεπτυγμένο υποκείμενο, προϊόν όλης τής υποταγής τής φύσης καί τής συμφυούς άδικίας της, έχει επίσης τή δύναμη νά άποστασιοποιηθεί από τό άντικείμενο καί νά άνακαλέσει τόν άυτοκαθορισμό του ως υποκειμένου. Άλλά τό υποκείμενο τού αισθητικού υποκειμενισμού είναι άδύναμο, προσανατολισμένο πρós τά έξω (outer-directed). Η υπερτίμηση τού υποκειμενικού στοιχείου στό έργο τέχνης καί ή απουσία ουσιαστικής σχέσης πρós αυτό είναι ισοδύναμα φαινόμενα. Τό υποκείμενο μπορεί νά γίνει ή ούσία τού έργου τέχνης μόνον όταν εμφανίζεται ενώπιον του ως ξένο, ως κάτι εξωτερικό πρós αυτό, καί άντισταθμίζει την ξενικότητα ύποκαθιστώντας τό έργο. Πάντως ή άντικειμενικότητα τού έργου τέχνης άδιαμφισβήτητα δεδομένη μέσα στά έργα ούτε προσφέρεται πλήρως στην άρμόζουσα γνώση· ή διαφορά άνάμεσα σέ αυτό πού άπαιτεί τό πρόβλημά τους καί στή λύση πού δίδεται μειώνει την άντικειμενικότητα, ή όποια δέν είναι μιά θετική κατάσταση πραγμάτων, αλλά ένα Ιδανικό τού ίδιου τού πράγματος, τού έργου τέχνης, καί τής γνώσης του. Η αισθητική άντικειμενικότητα δέν είναι κάτι άμεσο καί άπτό· είναι παραπλανητική ή σκέψη ότι μπορεί κανείς νά τήν κρατήσει στην παλάμη του. Άν ήταν κάτι άδιαμεσολάβητο, θά συνέπιπτε μέ τά αισθητά φαινόμενα τής τέχνης καί θά απέκρυπτε τό πνευματικό της στοιχείο· αυτό όμως δέν είναι άλάθητο. Αισθητική σημαίνει νά ερευνά κανείς τίς προϋποθέσεις καί τίς διαμεσολαβήσεις τής άντικειμενικότητας τής τέχνης. Η άποδεικτική διαδικασία τού Hegel κατá τής ύποκειμενιστικής θεμελίωσης τής αισθητικής από τόν Kant ακολουθεί έναν πολύ εύκολο δρόμο: χωρίς νά συναντά καμμία άντίσταση μπορεί νά βυθίζεται στό άντικείμενο, τό έργο τέχνης, ή στίς κατηγορίες του -πού στόν Hegel συμπίπτουν άκόμη μέ τίς γενικές έννοιες-, άφού κάθε έργο είναι γι' αυτόν a priori πνεύμα. Μαζί μέ τήν απολυτότητα τού πνεύματος γκρεμίζεται καί ή απολυτότητα τού πνεύματος των έργων τέχνης. Γιαυτό είναι τόσο δύσκολο γιά τήν αισθητική νά μήν παραδοθεί στόν θετικισμό καί νά πεθάνει μέσα σ' αυτόν. Άλλά ή άποσυναρμολόγηση τής μεταφυσικής τού πνεύματος δέν έξορκίζει εντελώς τό πνεύμα από τήν τέχνη: τό πνευματικό της στοιχείο ενδυναμώνεται καί συγκεκριμενοποιείται όταν δέν θεωρούμε όλα άδιακρίτως μέσα της είναι

πνεύμα, κάτι πού άλλωστε δέν έκανε ούτε ό Hegel. "Αν ή μεταφυσική τού πνεύματος ήταν πλασμένη μέ πρότυπο την τέχνη, μετά τόν καταποντισμό της τό πνεύμα έπιστρέφεται τρόπον τινά στην τέχνη. Τό άβάσιμο ύποκειμενικών-θετικιστικών θεωρημάτων για την τέχνη πρέπει νά άποόειχθεϊ σέ σχέση μέ αυτή καί όχι νά παραχθεϊ μέσα από μία φιλοσοφία τού πνεύματος. Οί αισθητικοί κανόνες πού υποτίθεται ότι άνταποκρίνονται σέ αμετάβλητους τρόπους αντίδρασης τού προσλαμβάνοντος υποκειμένου δέν έχουν εμπειρική ισχύ· ένα τέτοιο παράδειγμα είναι ή θέση τής άκαδημαϊκής ψυχολογίας, πού στρέφεται κατά τής νεώτερης μουσικής, ότι τό αυτί δέν μπορεί νά συλλάβει πολυσύνθετα ταυτόχρονα ηχητικά φαινόμενα πού άπομακρύνονται πολύ από τίς φυσικές σχέσεις των άρμονικών ήχων: άναμφισβήτητα υπάρχουν εκείνοι πού μπορούν, καί δέν καταλαβαίνει κανείς γιατί δέν θά μπορούσαν όλοι· τό εμπόδιο δέν είναι υπερβατικό, αλλά οφείλεται σέ κοινωνικούς λόγους, ανάγεται στή δεύτερη φύση. "Αν όμως ή αισθητική πού φέρεται ως εμπειρικά προσανατολισμένη αναφέρεται σέ μέσες τιμές ως κανόνες, ασυνείδητα τάσσεται ήδη υπέρ τού κοινωνικού κονφορμισμού. Αυτό πού μία τέτοια αισθητική χαρακτηρίζει ως ευάρεστο ή δυσάρεστο δέν είναι κατά κανέναν τρόπο κάτι φυσικό-αίσθητό, αλλά προδιαμορφώνεται από τή συνολική κοινωνία, τήν έγκριση καί τή λογοκρισία της· εναντίον αυτού τού προκαθορισμού έξεγείρεται ανέκαθεν ή καλλιτεχνική παραγωγή. Υποκειμενικές αντιδράσεις όπως ή άηδία πού προκαλεϊ ή γλυκύτητα, ένα από τά κινούντα αίτια τής νεώτερης τέχνης, είναι αντιστάσεις κατά τού έτεροκαθορισμού από κοινωνικά στερεότυπα, οί όποιες έχουν μεταφερθεϊ καί ριζώσει στις αισθήσεις. Γενικά ή υποτιθέμενη βάση τής τέχνης στις υποκειμενικές αντιδράσεις καί συμπεριφορές είναι σχετική· άκόμη καί στήν τυχαία προτίμηση, στό γούστο, υπάρχουν λανθάνοντες περιορισμοί, άν καί δέν επιβάλλονται πάντοτε από τό πράγμα, τό έργο τέχνης· οί αρνητικές αντιδράσεις πού μένουν αδιάφορες απέναντι στό πράγμα είναι έξωαισθητικές. Τουλάχιστον μπορούμε νά πούμε ότι κάθε υποκειμενικό στοιχείο στά έργα τέχνης οφείλεται καί στό ίδιο τό πράγμα. Η ευαισθησία τού καλλιτέχνη είναι ουσιαστικά ή ικανότητα νά παρακολουθεϊ μέ τά αυτιά του τό πράγμα, νά βλέπει μέ τά μάτια τού πράγματος. Όσο πιο αυστηρά ή αισθητική στηρίζεται στή δυναμική τού πράγματος, σύμ-

φωνα μέ τό αίτημα τού Hegel, όσο πύ άντικειμενική γίνεται, τόσο λιγότερο συγγέει πά τίς άμφίβολες υποκειμενικές σταθερές μέ την αντικειμενικότητα. "Ένα επίτευγμα τού B. Croce ήταν ότί έμπνεόμενος από τή διαλεκτική άπομάκρυνε κάθε κριτήριο ξένο πρύς τό ίδιο τό πράγμα, κάτι πού δέν έκανε ό Hegel, επειδή τόν εμπόδιζε ό κλασσικισμός του. Στην *Αισθητική* του διέκοψε άπότομα τή διαλεκτική, όπως καί στη θεωρία περί θεσμών τής *Φιλοσοφίας τού δικαίου*. Η αισθητική θεωρία τού Hegel μπορεί νά φθάσει στην πλήρη της άνάπτυξη καί νά βρει τόν έαυτό της μόνο σήμερα, μετά τήν εμπειρία τής ριζικά νομιναλιστικής νεώτερης τέχνης. Ακόμη καί ό Croce δίστασε νά κάνει ένα τέτοιο βήμα.

Ό αισθητικός θετικισμός, πού άντικαθιστά τή θεωρητική άποκρυπτογράφηση των έργων μέ τήν άπογραφή των επίδράσεών τους, περιέχει τό πολύ ένα στοιχείο αλήθειας, καθόσον καταγγέλλει τή φетиχοποίηση των έργων τέχνης, ή όποια είναι επίσης ένα στοιχείο τής πολιτιστικής βιομηχανίας καί τής αισθητικής παρακμής. Ό θετικισμός θυμίζει τή διαλεκτική ιδέα ότί κανένα έργο δέν είναι ποτέ καθαρό. Για μερικές αισθητικές μορφές όπως ή όπερα ή άπήχηση στό κοινό είχε συστατικό χαρακτήρα· αν ή έσωτερική δυναμική τού είδους επιβάλει τήν εγκατάλειψη τού στοιχείου τής άπήχησης, αυτό τό είδος δέν θά μπορεί νά σταθεί. "Όποιος θά συλλάμβανε τό έργο τέχνης άνεπιφύλακτα ως καθαρό είναι καθ' έαυτό, όπως όντως θά έπρεπε νά τό συλλάβει, θά παρασυρόταν άφελώς από τόν αύτοκαθορισμό τού έργου καί θά εκλάμβανε τή φαινομενικότητα ως πραγματικότητα δεύτερου βαθμού, παραβλέποντας ένα συστατικό στοιχείο τής τέχνης. Ό θετικισμός είναι ή ένοχη συνείδησή της: τής θυμίζει ότί δέν είναι άμεσα άληθινή.

Ένώ ή θέση για τόν προβολικό χαρακτήρα τής τέχνης άγνοεί τήν άντικειμενικότητά της -τήν άξια καί τό περιεχόμενο αλήθειας της- καί μένει έξω από τήν έμφαντική έννοια τής τέχνης, έχει μιá σημασία ως έκφραση μιας ιστορικής τάσης. Αυτό πού μέ άπειρόκαλο τρόπο προξενεί στά έργα τέχνης άντιστοιχεί στη θετικιστική γελοιογραφία τού διαφωτισμού, τού άχαλίνωτου υποκειμενικού Λόγου, πού ή κοινωνική υπεροχή του προεκτείνεται καί μέσα στην τέχνη. Η προαναφερόμενη τάση, πού μέ τήν άποκαλλιτεχνικοποι-

ηση υπονομεύει τήν ύπαρξη των έργων τέχνης, όέν μπορεί νά άνακοπεί με την επίκληση τού επιχειρήματος ότι είναι άνάγκη νά ύπάρχει τέχνη: αυτό όμως δέν είναι πουθενά γραμμένο. Πρέπει όμως νά συνυπολογίζει κανείς τη λογική συνέπεια τής θεωρίας τής προβολής, τήν άρνηση τής τέχνης. "Αν δέν αναλογισθοΰμε αύτή τή συνέπεια, ή θεωρία τής προβολής θά καταλήξει σέ μία ταπεινωτική οΰδετεροποίηση τής τέχνης σύμφωνα μέ τό σχήμα τής πολιτιστικής βιομηχανίας. Αλλά ή θετικιστική συνείδηση, ως ψευδής, έχει τίς δυσκολίες της: χρειάζεται τήν τέχνη γιά νά τής φορτώνει ο,τι δέν βρίσκει θέση στον άσφυκτικό στενό της χώρο. Επιπλέον ό θετικισμός, πιστός στην ύφιστάμενη κοινωνία, πρέπει νά συμβιβασθεί μέ τήν ύπαρξη τής τέχνης, μιας καί ή ίδια ύπάρχει. Οι θετικιστές προσπαθούν νά βγουν από τό δίλημμα μή παίρνοντας σοβαρά τήν τέχνη, όπως κάνει ό κουρασμένος επιχειρηματίας (tired businessman). Αυτό τούς επιτρέπει νά είναι ανεκτικοί άπέναντι στά έργα τέχνης, πού σύμφωνα μέ τή σκέψη τους ήδη δέν είναι πιά έργα τέχνης.

Τά έργα τέχνης δέν εξαντλούνται σέ αυτό πού ύποδηλώνει ή γένεσή τους, γιαντό ή φιλολογική-ίστορική μέθοδος δέν είναι κατάλληλη γιά τήν κατανόσή τους. Αυτό μπορεί νά τό δείξει κανείς χειροπιαστά. Ο Schikaneder δέν είχε δει τόν Bachofen⁹⁴⁷ ούτε στό όνειρό του. Στο λιμπρέτο τού *Μαγικόν ανλοΰ* συμφύρονται οί πío διαφορετικές πηγές χωρίς νά καταλήγουν σέ μία ενόττητα. Άντικειμενικά όμως καθρεφτίζεται ή σύγκρουση μεταξύ μητριαρχίας καί πατριαρχίας, μεταξύ τού σεληνιακού καί τού ηλιακού χαρακτήρα. Σέ αυτό οφείλεται ή αντοχή τού κειμένου μέσα στόν χρόνο, άν καί δέν συνάδει μέ τό γούστο μερικών προπετών καί πρόωρα ανεπτυγμένων επικριτών. Κινείται στο μεταίχμιο τού τετριμμένου καί τής αβυσσαλέας βαθύνοιας. Άπό τήν κοινοτοπία τό προστατεύει τό γεγονός ότι τό μέρος μέ τίς κολορατούρες, ό ρόλος τής Βασίλισσας τής Νύχτας, δέν άντιπροσωπεύει τήν «αρχή τού κακού».

Η αισθητική εμπειρία άποκρυσταλλώνεται στά μεμονωμένα έργα τέχνης. Παραταΰτα δέν μπορεί νά απομονωθεί, άφού καμμία εμπειρία δέν είναι ανεξάρτητη από τό συνεχές τής συνείδησης πού εμπειράται. Τό σημειακό καί τό κατακερματισμένο άντίκειται στην

αισθητική εμπειρία, όπως και σέ κάθε άλλη εμπειρία: ή σχέση πρόσ τά έργα τέχνης ως μονάδες πρέπει νά απορροφά τή συγκεντρωμένη δύναμη τής αισθητικής συνείδησης πού έχει σχηματισθεῖ ήδη πέρα από τό ἐπιμέρους ἔργο. Αὐτό εἶναι τό λογικό νόημα τής έννοιας καλλιτεχνική κατανόηση. Τό συνεχές τής αισθητικής εμπειρίας εἶναι χρωματισμένο από κάθε άλλη εμπειρία καί κάθε γνώση τοῦ ἐμπειρωμένου· ἀσφαλώς επιβεβαιώνεται καί διορθώνεται μόνο στήν ἀντιπαράθεση μέ τό ἐκάστοτε καλλιτεχνικό φαινόμενο.

Ὁ πνευματικός στοχασμός, τό γούστο πού νομίζει ὅτι στέκει πάνω από τό ἔργο, μπορεῖ νά θεωρεῖ τή μέθοδο πού ἀκολούθησε ὁ Στραβίνσκυ στό *Renard* πιά κατάλληλη ἀπό τή μουσική τοῦ Α. Berg στή *Λονλούτου* Wedekind. Ὁ μουσικός ξέρεי πόσο μεγαλύτερη εἶναι ἡ ἀξία της ἀπό ἐκείνη τής μουσικής τοῦ Στραβίνσκυ καί εἶναι πρόθυμος νά θυσιάσει τήν κυριαρχία τής αισθητικής ἀποψῆς του. Ἀπό τέτοιες συγκρούσεις συντίθεται ἡ καλλιτεχνική εμπειρία.

Τά συναισθήματα πού προκαλοῦνται ἀπό τά ἔργα τέχνης εἶναι πραγματικά καί κατὰ συνέπεια ἐξωαισθητικά. Ἡ γνωστική στάση πού γυρίζει τήν πλάτη της στόν παρατηρητή καί στρέφει τήν προσοχή της στά ἔργα εἶναι κατ' ἀρχάς πιά σωστή, ἀνταποκρίνεται καλύτερα στίς ἀπαιτήσεις τοῦ αισθητικοῦ φαινομένου χωρίς νά τό συγχέει μέ τήν εμπειρική ὑπαρξη τοῦ παρατηρητή. Ἀλλά τό γεγονός ὅτι τό ἔργο τέχνης δέν εἶναι μόνον ἓνα αισθητικό φαινόμενο, ἀλλά καί κάτι πιά πάνω καί πιά κάτω ἀπό αὐτό, ὅτι προέρχεται ἀπό εμπειρικά στρώματα καί ἔχει υλικό χαρακτήρα, ὅτι εἶναι καί κοινωνικό φαινόμενο (*fait social*) καί ὅτι σέ τελική ἀνάλυση στήν ιδέα τής ἀλήθειας συμπίπτει μέ μιά μετααισθητική θεώρηση, ὅλες αὐτές οἱ διαστάσεις τοῦ ἔργου τέχνης συνεπάγονται μιά κριτική τής χημικά καθαρῆς συμπεριφοράς ἀπέναντι στήν τέχνη. Τό ἐμπειρώμενο υποκείμενο, ἀπό τό ὅποιο ἀπομακρύνεται ἡ αισθητική εμπειρία, ἐπανέρχεται μέσα σέ αὐτή ὡς υπεραισθητικό. Ὁ συγκλονισμός περιπλέκει τό ἀποστασιοποιημένο υποκείμενο πάλι στή δίνη τής εμπειρίας του. Ἐνῶ τά ἔργα τέχνης προσφέρονται στή θεώρηση, ταυτόχρονα τοῦ προκαλοῦν σύγχυση ὅσον ἀφορᾷ τήν τήρηση τής ἀπόστασης, τή στάση του ὡς ἀπλοῦ θεατή. Συνειδητοποιεῖ ὅτι ἡ ἀλήθεια τοῦ ἔργου θά ἔπρεπε νά εἶναι καί ἡ δική του ἀλήθεια.

Ἡ στιγμή αὐτοῦ του περάσματος εἶναι τό αποκορύφωμα τῆς τέχνης. Σώζει τὴν υποκειμενικότητα, ἀκόμη καὶ τὴν υποκειμενικὴ αἰσθητικὴ, διαμέσου τῆς ἀρνήσεώς της. Τό συγκλονιζόμενο ἀπὸ τὴν τέχνην υποκείμενο δοκιμάζει πραγματικὲς ἐμπειρίες· μέ τὴν κατανόηση τοῦ ἔργου τέχνης ὡς τέτοιου, ἡ σκλήρυνσή του στὴν ὑποκειμενικότητά του διαλύεται καὶ τό υποκείμενο συνειδητοποιεῖ τὴ στενότητα τοῦ αὐτοκαθορισμοῦ του. Ὁ συγκλονισμὸς τοῦ υποκειμένου ἀπὸ τὰ ἔργα τέχνης εἶναι ἡ ἀληθινὴ του εὐτυχία, ἀλλὰ αὐτὴ στρέφεται κατὰ τοῦ υποκειμένου· γιὰ αὐτό καὶ τό μέσον ἐκφρασης τοῦ συγκλονισμοῦ εἶναι τό κλάμα, τό ὅποιο ἐκφράζει καὶ τὴ λύπη γιὰ φθαρτὴν ὑπόστασιν τοῦ συγκλονιζομένου. Κάτι ἀπὸ αὐτὸ αἰσθάνθηκε καὶ διατύπωσε ὁ Kant στὴν αἰσθητικὴ τοῦ υπέροχου, τὴν ὅποια ἐξαίρεσε ἀπὸ τὴν τέχνην.

Ἡ μὴ ἀπλοϊκότητα ἀπέναντι στὴν τέχνην, μέ τὴ μορφὴ τοῦ στοχασμοῦ, χρειάζεται ἀσφαλῶς καὶ τὴν ἀπλοϊκότητα ὑπὸ μιά ἄλλην ἐννοίαν: ἡ αἰσθητικὴ συνείδησις δὲν πρέπει νὰ ἀφήνῃ τίς ἐμπειρίες της νὰ ρυθμίζονται ἀπὸ τὰ πολιτιστικὰ πρότυπα πού ἰσχύουν κάθε φορά, ἀλλὰ οφείλει νὰ διατηρεῖ τὴ δύναμιν τῆς αὐθόρμητης ἀντίδρασης ἀκόμη καὶ ἀπέναντι στίς προχωρημένες σχολές. Ὅσο καὶ ἂν ἡ ἀτομικὴ συνείδησις διαμεσολαβεῖται καὶ στό πεδίον τῆς τέχνης ἀπὸ τὴν κοινωνίαν, ἀπὸ τό κυρίαρχον ἀντικειμενικὸ πνεῦμα, παραμένει ἐντούτοις ὁ γεωμετρικὸς τόπος τοῦ αὐτοστοχασμοῦ αὐτοῦ τοῦ πνεύματος καὶ τό διευρύνει. Ἡ ἀπλοϊκότητα ἀπέναντι στὴν τέχνην εἶναι ἓνα ἐνζυμο τύφλωσης* ὅποιος ὅμως δὲν διαθέτει οὔτε ἰχνοσ ἀπλοϊκότητας εἶναι ἀκόμη πῶς τυφλός, καὶ στενοκέφαλος, ἐγκλωβισμένος μέσα σὲ αὐτό πού τοῦ ἐπιβάλλεται.

Τούς -ισμούς πρέπει νά τούς υπερασπιζόμαστε τόσο ως συνθήματα, μαρτυρίες τής γενικής στάθμης τού στοχασμού, όσο καί, υπό την έννοια τής δημιουργίας σχολών, ως διαδόχους σε μιά λειτουργία πού άλλοτε είχε ή παράδοση. Αυτό εξοργίζει τη διχοτομούσα άστική συνείδηση, γιά την οποία, άν καί όλα πρέπει νά είναι προσχεδιασμένα καί ηθελημένα, ή τέχνη Οφείλει νά είναι εντούτοις καθάρá αυθόρμητη, άκούσια, άσυνείδητη, όπως άλλωστε καί ό έρωτας. Δέν μπορεί όμως νά έχει αυτή τήν τύχη, γιά λόγους πού σχετίζονται μέ τή φιλοσοφία τής Ιστορίας. Τό ταμπού πού επιβάλλεται πάνω στά συνθήματα, στους -ισμούς, είναι άντιδραστικό.

Τό Νέο είναι ό κληρονόμος εκείνου πού εννοούσε άλλοτε ή άτομιστική έννοια τής πρωτοτυπίας, τήν οποία στό μεταξύ προβάλλουν ως επιχείρημα εκείνοι πού δέν θέλουν τό Νέο, πού τού επιρρίπτουν έλλειψη πρωτοτυπίας καί στιγματίζουν όλες τίς πρωτοποριακές μορφές ως ομοιόμορφες.

Τό μοντάζ είναι μιά τεχνική πού επέλεξαν ως άρχή τους τά νεώτερα καλλιτεχνικά ρεύματα, αλλά σέ λανθάνουσα μορφή υπήρχε άνέκαθεν στά έργα τέχνης- προπάντων μπορεί νά τό άναγνωρίσει κανείς στήν τεχνική τού πάζλ πού χρησιμοποιήθηκε άπό τή μεγάλη μουσική τού βιεννέζικου κλασσικισμού, ή όποια τόσο πολύ άνταποκρίνεται στό ιδανικό τής οργανικής άνάπτυξης, πού άκολούθησε ή φιλοσοφία τής ίδιας εποχής.

Η θέση ότι ή δομή τής Ιστορίας παραμορφώνεται άπό τή μεροληψία υπέρ των πραγματικά ή υποθετικά μεγάλων γεγονότων ίσχυει

καί για την Ιστορία της τέχνης. Ἀσφαλώς ἡ τελευταία αποκρυσταλλώνεται κάθε φορά στό ποιοτικά Νέο, πρέπει ὅμως νά σκεφθοῦμε καί τήν ἀντίθεση, διττό αυτό τό Νέο, ἡ ξαφνικά ἀναδυόμενη ποιότητα, ἡ ἀφνίδια μεταβολή, εἶναι σχεδόν ἕνα τίποτε. Αυτό ἀποδυναμώνει τόν μύθο τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας. Ὁ καλλιτέχνης πραγματοποιεῖ τήν ελάχιστη μετάβαση, μιᾶ ὀριακή τιμή, ὄχι τή μέγιστη δημιουργία ἀπό τό μηδέν. Τό διαφορικό τοῦ Νέου εἶναι ὁ τόπος τῆς παραγωγικότητας. Μέ τό ἀπειροελάχιστο βήμα πού ἀποφασίζει νά κάνει, ὁ μεμονωμένος καλλιτέχνης γίνεται ἐκτελεστής μιᾶς συλλογικῆς ἀντικειμενικότητας τοῦ πνεύματος· σέ σύγκριση μέ αὐτή τό μερίδιό του εἶναι σχεδόν μηδαμινό· ἡ ἰδέα ὅτι ἡ ἰδιοφυία εἶναι ἕνας δέκτης, κάτι παθητικό, θύμιζε ἔμμεσα αὐτή τήν κατάσταση πραγμάτων. Αυτό μας ἐπιτρέπει νά δούμε ἐκεῖνο τό στοιχεῖο τῶν ἔργων τέχνης πού τά κάνει νά εἶναι κάτι περισσότερο ἀπό τόν ἀρχικό τους προορισμό, κάτι περισσότερο ἀπό τεχνουργήματα. Ὁ πόθος τους νά εἶναι ἔτσι καί ὄχι ἀλλιῶς ἐναντιώνεται στόν χαρακτήρα τοῦ τεχνουργήματος ὁδηγώντας τόν στό ἀκρά· ὁ κυρίαρχος καλλιτέχνης θέλει νά ἀπαλείψει τήν ἀλαζονεία ὅτι εἶναι δημιουργός. Ἐδῶ ἔχει τή βάση τῆς ἡ μικρῆς δόσης ἀλήθειας πού περιέχει ἡ πεποίθηση ὅτι τά πάντα εἶναι συνεχῶς παρόντα. Στό πληκτρολόγιο κάθε πιάνου ἐνυπάρχει ὁλόκληρη ἡ *Appassionata* καί ὁ συνθέτης πρέπει ἀπλῶς νά τή βγάλει, ἀλλά γι' αὐτή τήν πράξη ἀπαιτεῖται ἀσφαλῶς ἕνας Beethoven.

Παρ' ὅλη τήν ἀποστροφή πρὸς τά στοιχεῖα τῆς νεωτερικότητας πού φαίνονται πεπαλαιωμένα, ἡ κατάσταση στήν τέχνη δέν ἔχει ἀλλάξει, σέ σύγκριση μέ τό *Jugendstil*, τόσο ριζικά ὅσο θά ἠθέλε αὐτή ἡ ἀποστροφή. Σέ αὐτό μπορεῖ νά οφείλεται καί ἡ ἴδια, ὅπως καί ἡ ἀμείωτη ἐπικαιρότητα ἔργων πού μποροῦν νά ἐνταχθοῦν στό *Jugendstil*, ἐνῶ δέν χωροῦν πλήρως στό πλαίσió του. Τέτοια εἶναι ὁ *Pierrot Lunaire* τοῦ Schönberg, ὅπως καί μερικά ἔργα τοῦ Maeterlinck καί τοῦ Strindberg. Τό *Jugendstil* ἦταν ἡ πρώτη συλλογική ἀπειρα νά δοθεῖ ἀπό τή μεριά τῆς τέχνης ἕνα νόημα στόν κόσμο, κάτι πού τοῦ ἔλειπε· ἡ ἀποτυχία αὐτοῦ τοῦ ἐγχειρήματος καθρεφτίζει ὑποδειγματικά μέχρι σήμερα τήν ἀπορία στήν ὁποία ἔχει περιέλθει ἡ τέχνη. Ὁ ἐξπρεσιονισμός τίναξε τό *Jugendstil* στόν ἄερα· ὁ λειτουργισμός καί τά ἰσοδύναμά του στή μὴ πρακτικά προσανατολι-

σμένη τέχνη ήταν ή άφρημένη άρνησή του. Κλειδί τής σημερινής άντιτέχνης, με τόν Beckett στην κορυφή, είναι Ισως ή Ιδέα νά συγκεκριμενοποιηθεί αυτή ή άρνηση, μέσα από τήν άνεπιφύλακτη άρνηση του μεταφυσικού νοήματος νά εξαχθεί ένα αισθητικό νόημα. Η αισθητική αρχή τής μορφής, μέ τή σύνθεση των διαμορφωμένων στοιχείων, θέτει κατά βάση ένα νόημα, άκόμη καί όταν στό επίπεδο τού θεματικού περιεχομένου τό νόημα άπορρίπτεται. Κατ' αυτά ή τέχνη, ο,τι καί άν θέλει ή λείει, παραμένει θεολογία· οί αξιώσεις αλήθειας καί ή συγγένεια πρός τήν άναλήθεια είναι δύο ταυτόσημες ιδιότητές της. Αύτή ή κατάσταση πραγμάτων, πού έγινε συνειδητή ιδιαίτερα στό Jugendstil, οδηγεί στό κρίσιμο ερώτημα άν, μετά τήν πώση τής θεολογίας καί χωρίς όποιαδήποτε θεολογία, είναι δυνατόν νά υπάρχει τέχνη. Άν όμως εξακολουθεί νά υπάρχει ή άνάγκη γιά τέχνη, όπως στόν Hegel, ό όποιος είναι ό πρώτος πού εξέφρασε τήν ιστορικοφιλοσοφική αμφιβολία γιά τή δυνατότητα ύπαρξής της, ή τέχνη θά έχει κάτι από τόν χαρακτήρα τού χρησμού· παραμένει άμφιλεγόμενο άν ή δυνατότητά της είναι μιά γνήσια μαρτυρία επιβίωσης τής θεολογίας ή άνταύγεια τής έπιβιώνουσας μαγείας.

Τό Jugendstil, όπως προδίδει τό όνομά του, είναι ή αιώνια εφηβεία: ή ουτοπία πού προεξοφλεί μέ έκπτωση τίς άνέφικτες φιλοδοξίες της.

Τό μίσος κατά τού Νέου προέρχεται από ένα βασικό στοιχείο τής άστικής Ιδεολογίας, τό οποίο ή ίδια άποσιωπά: τό εφήμερο πρέπει νά είναι εφήμερο, ό θάνατος πρέπει νά έχει τόν τελευταίο λόγο.

Η αρχή τού εντυπωσιασμού συμβάδιζε πάντοτε μέ τόν έφιάλτη των νοικοκυραίων πού ενεργούσε προμελετημένα· στό μεταξύ έχει προσαρμοσθεί στόν άστικό μηχανισμό αξιοποίησης.

Όσο βέβαιο καί άν είναι ότι ή έννοια τού Νέου συνδέεται στενά μέ ολέθρια κοινωνικά φαινόμενα, προπάντων μέ τόν συρμό των νεωτερισμών (nouveau) στην άγορά, εντούτοις, μετά τόν Baudelaire, τόν Manet καί τόν Τριστάνο, είναι άδύνατον νά άνασταλει· όλες οί προσπάθειες άναστολής της, πού τόνιζαν τόν δήθεν τυχαίο καί

αυθαίρετο χαρακτήρα αυτής τής έννοιας, κατέληξαν σέ ακόμη πίο τυχαία καί αυθαίρετα άποτελέσματα.

Η άπειλητική κατηγορία του Νέου εκπέμπει συνεχώς τόν πειρασμό τής ελευθερίας, πού είναι πίο δυνατός από τό άνασχετικό, ίσοπεδωτικό καί μερικές φορές στείρο στοιχείο τού Νέου.

Τό Νέο, ως άφηρημένη άρνηση τού μόνιμου, συμπίπτει μέ αυτό: τό αμετάβλητό του είναι ή άδυναμία του.

Η νεωτερικότητα εμφανίσθηκε στην ιστορία ως ποιοτικό χαρακτηριστικό, ως κάτι διαφορετικό από πρότυπα πού έχασαν τή δύναμή τους* γιαυτό δέν είναι μιά καθαρά χρονική κατηγορία. Αυτό εξηγεί άλλωστε γιατί άφενός προσέλαβε τά άμετάβλητα χαρακτηριστικά πού πολλοί προτιμούν νά τής επιρρίπτουν καί άφετέρου δέν μπορεί νά άκυρωθεϊ ως ξεπερασμένη. Ό ένδοιασθητικός καί ό κοινωνικός της χαρακτήρας είναι άλληλένδετοι. "Όσο πίο πολύ ή τέχνη είναι άναγκασμένη νά εναντιώνεται στή σφραγισμένη από τόν μηχανισμό τής κυριαρχίας, τυποποιημένη ζωή, τόσο περισσότερο θυμίζει τό χάος: όταν ή ζωή ξεχνιέται, μοιάζει μέ τή συμφορά. Γιαυτό οί κραυγές γιά τήν υποτιθέμενη πνευματική τρομοκρατία τής νεωτερικότητας στηρίζονται σέ ψευδολογίες· επικαλύπτουν τήν τρομοκρατία τού κόσμου, στην οποία ή τέχνη άντιτίθεται. Η τρομοκρατία μιας συμπεριφοράς πού δέν άνέχεται τίποτε άλλο από τό Νέο είναι, ως αιδώς γιά τήν άμβλύνοια τής επίσημης κουλτούρας, όπωςσδήποτε σωτήρια. "Όποιος ντρέπεται νά εκστομίσει τήν κοινότοπη φλυαρία ότι ή τέχνη δέν πρέπει νά ξεχνά τόν άνθρωπο ή, προκειμένου γιά έργα πού ξενίζουν, νά ρωτήσει πού είναι τό μήνυμα, θά άναγκασθεϊ, άν καί άπρόθυμα, ίσως μάλιστα χωρίς νά είναι όντως πεπεισμένος, νά έγκαταλείψει προσφιλείς του συνήθειες· αλλά ή αιδώς μπορεί νά θέσει σέ κίνηση μιά διαδικασία έσωτερίκευσης, ή όποια τελικά θά κάνει τούς τρομοκρατούμενους νά μή μπορούν πιά νά βελάζουν μαζί μέ τά κοπάδια.

Τό Νέο στήν τέχνη, υπό την έμφαντική του έννοια, είναι άδιανόητο χωρίς τίς βιομηχανικές μεθόδους πού διέπουν όλο καί πίο πολύ τήν υλική παραγωγή τής κοινωνίας· φαίνεται ότι ό Benjamin⁹⁵

είχε πιστέψει πώς οί εκθέσεις διαμεσολαβούν ανάμεσα στις δύο σφαίρες, αλλά αυτό τό ζήτημα παραμένει άνοιχτό. Οί βιομηχανικές τεχνικές πάντως, ως επανάληψη τών Ιδιων ρυθμών καί επαναλαμβανόμενη παραγωγή τών Ιδιων προϊόντων βάσει ενός δείγματος, διέπονται από μιά άρχή πού έρχεται σέ αντίθεση πρός τό Νέο. Αυτό ενισχύει τόν άντινομικό χαρακτήρα τής αισθητικής έννοιας τού Νέου.

Όπως δεν υπάρχει τίποτε απλώς άσχημο καί δπως τό άσχημο μπορεί μέσω τής λειτουργίας του νά γίνει ώραϊο, έτσι δέν υπάρχει επίσης τίποτε απλώς ώραϊο: είναι κοινός τόπος ότι τό πιό ώραϊο ηλιοβασίλεμα ή τό πιό όμορφο κορίτσι, άν ζωγραφισθούν πιστά, θά μπορούσαν νά γίνουν άπαίσια. Έδώ όμως δέν πρέπει νά αποκρύπτεται μέ υπερβολικό ζήλο τό στοιχείο τής άμεσότητας πού υπάρχει τόσο στό ώραϊο όσο καί στό άσχημο: όποιος άγαπά καί είναι ικανός νά αντιλαμβάνεται διαφορές -αυτή ή Ικανότητα είναι προϋπόθεση τής άγάπης- δέν θά άδιαφορήσει ποτέ γιά την ομορφιά τής αγαπημένης. Τό ώραϊο καί τό άσχημο δέν πρέπει ούτε νά υποστασιοποιούνται ούτε νά σχετικοποιούνται- ή σχέση μεταξύ τους άποκαλύπτεται σταδιακά καί καθώς τό ένα γίνεται ή άρνηση τού άλλου. Η ομορφιά είναι αυτή καθ' έαυτή ιστορική, κάτι πού βγαίνει μέ δυσκολία.

Πόσο λίγο ή παράγουσα εμπειρική υποκειμενικότητα καί ή ενότητά της μέ τό συστατικό αισθητικό υποκείμενο, ακόμη λιγότερο μέ τήν αντικειμενική αισθητική ποιότητα, είναι ένα καί τό αυτό, τό μαρτυρεί ή όμορφιά πολλών πόλεων. Η Περούτζια καί ή Άσίζη διακρίνονται στό έπακρο γιά ό,τι άποκαλείται μορφή καί μορφολογική συνοχή, χωρίς νά τό έχει θελήσει ή όραματισθεϊ κανείς έτσι, μολοντί δέν πρέπει νά υποτιμούμε τό μερίδιο τού σχεδιασμού σέ αυτό πού, ως δευτέρα φύση, μοιάζει οργανικά άνεπτυγμένο. Τό εύνοεϊ ή απαλή καμπύλη τού βουνού, όπως καί ή κοκκινωπή απόχρωση πού έχουν οί πέτρες, κάτι έξωαισθητικό, τό όποιο, ως υλικό άνθρώπινης εργασίας, είναι μία άπό τίς όρίζουσες τής όψης αύτών τών πόλεων. Ώς υποκείμενο μπορούμε νά θεωρήσου-

με την Ιστορική συνέχεια, πραγματικά ένα αντικειμενικό πνεύμα, καθοδηγούμενο από αυτή την όριζουσα, ανεξάρτητα από τις προθέσεις των εκάστοτε αρχιτεκτόνων. Τό ιστορικό υποκείμενο του ωραίου εξακολουθεί νά διευθύνει καί την παραγωγή των μεμονωμένων καλλιτεχνών. Αλλά εκείνο πού φαίνεται νά προκαλεί την ομορφιά αυτών των πόλεων επενεργώντας από έξω είναι ένας εσωτερικός παράγων. Η εγγενής Ιστορικότητα εκδηλώνεται πρὸς τὰ έξω καί μαζί μέ αυτή ἀναπτύσσεται ή αισθητική ἀλήθεια.

Ἡ ταύτιση τῆς τέχνης μέ τό ώραῖο είναι ανεπαρκής, καί μάλιστα ὄχι απλῶς επειδή είναι υπερβολικά τυπική. Στή μορφή πού έχει προσλάβει ή τέχνη, ή κατηγορία τοῦ ωραίου ἀποτελεῖ ενα μόνο στοιχείο της, τό ὅποιο μάλιστα έχει μεταβληθεῖ ως τόν εσώτατο πυρήνα του: μέ τήν απορρόφηση τοῦ ἀσχημοῦ ή ἴδια ή ἔννοια τοῦ ωραίου έχει ἀλλάξει, ενώ εξακολουθεῖ νά είναι ἀπαραίτητη γιά τήν αισθητική. Καθώς έχει απορροφήσει τό ἀσχημο, ή ομορφιά είναι ἀρκετά δυνατή γιά νά ἐπεκταθεῖ μέσω τῆς ἀντίφασής της.

Ὁ Hegel είναι ὁ πρῶτος πού ἔλαβε θέση κατά τοῦ αισθητικοῦ συναισθηματισμοῦ, ὁ ὅποιος σέ τελική ἀνάλυση δέν ζητεῖ νά ἀναγνωρίσει τό πνευματικό περιεχόμενο τοῦ ἔργου τέχνης στήν Ἱδια τή δομή του, ἀλλά στίς ἐπιδράσεις του. Ἡ μεταγενέστερη μορφή αὐτοῦ τοῦ συναισθηματισμοῦ είναι ή ἔννοια τῆς ἀτμόσφαιρας ή διάθεσης, πού έχει τήν ιστορική της σημασία. Τίποτε δέν θά μπορούσε νά χαρακτηρίσει, πρὸς τό καλό ή πρὸς τό κακό, τήν αισθητική τοῦ Hegel καλύτερα ἀπό τό γεγονός ὅτι δέν συμβιβάζεται μέ τό στοιχείο τῆς ἀτμόσφαιρας ενός ἔργου τέχνης. Ὅπως πάντοτε, ὁ Hegel ἐπιμένει στή στερεά βάση τῆς ἔννοιας. Ἐτσι υπογραμμίζει περισσότερο τήν ἀντικειμενικότητα τοῦ ἔργου παρά τήν ἐπίδρασή του ή τήν απλῶς αισθητή πρόσοψή του. Αὐτή ή πρόσδος έχει τό τίμημά της, κάτι ξένο πρὸς τήν τέχνη, καθώς ή ἀντικειμενικότητα ὀρίζεται ἀπό κάτι υλικό, ένα περίσσευμα υλικότητας. Ἡ αισθητική κινδυνεύει ἔτσι νά ἐπαναστραφεῖ σέ ένα προκαλλιτεχνικό στάδιο, μιά συμπεριφορά προσανατολισμένη πρὸς τό συγκεκριμένο, πρὸς τό χειροπιαστό περιεχόμενο πού θέλει νά έχει ὁ ἀστός ὅταν βλέπει μιά εικόνα ή παρακολουθεῖ ένα δράμα. Στόν Hegel ή διαλεκτική τῆς τέχνης περιορίζεται στά εἶδη τῆς τέχνης καί τήν Ἱστορία τους καί δέν μετά-

φέρεται μέ επαρκή έμφαση στή θειυρία του έργου. Έπειδή τό ώραίο στή φύση αντιστέκεται στον καθορισμό του από τό πνεύμα, ὁ Hegel μειώνει χωρίς πολλές περιστροφές τή σημασία των στοιχείων τής τέχνης πού δέν είναι πνεύμα υπό την έννοια τής πρόθεσης. Τό αντίστοιχό τής είναι ή έκπραγμάτιση. Αντίστοιχο τής απόλυτης κατασκευής είναι πάντοτε τό κατασκευασμένο, ένα στερεό άντικείμενο. Ο Hegel παραβλέπει την άυλη πλευρά τής τέχνης, πού αποτελεί συστατικό στοιχείο τού ορισμού τής, σέ αντίθεση πρός τόν έμπειρικό κόσμο τών πραγμάτων. Τό άυλο στοιχείο τό μεταθέτει έπικριτικά στό φυσικά ώραίο, θεωρούμενο ως κάτι ακαθόριστο υπό την κακή έννοια. Αλλά αυτό άκριβώς τό στοιχείο τής φυσικής ομορφιάς είναι κάτι πού, άν τά έργα τέχνης τό χάσουν, θά πσωγυρίσουν σέ μία κατάσταση άμουσίας, απλής άντικειμενικής πραγματικότητας. Όποιος δέν μπορεί νά έμπειραθει τη φύση κάνοντας εκείνον τόν διαχωρισμό από τά άντικείμενα δράσης ό όποιος συνιστά την αισθητική θεώρηση δέν είναι Ικανός γιά τήν καλλιτεχνική εμπειρία. Η ιδέα τού Hegel, όπι τό ώραίο στήν τέχνη προέρχεται από τήν άρνηση τού ωραίου στή φύση καί κατά συνέπεια πηγάζει από αυτό, πρέπει νά τροποποιηθεί έτσι ώστε ή πράξη πού γεννά τή συνείδηση τού ωραίου πρέπει νά έκτελεΐται στήν άμεση εμπειρία, άλλιώς θέτει ως αίτημα ήδη αυτό πού συγκροτεί. Η αντίληψη τού ωραίου στήν τέχνη σχετίζεται στενά μέ τό ώραίο στή φύση: καί τά δύο θέλουν νά άποκαταστήσουν τή φύση άπαρνούμενα τήν απλή άμεσότητά τής. Πρέπει νά θυμηθούμε τήν έννοια τής «αύρας» τού Benjamin: «Είναι σκόπιμο νά διευκρινίσουμε τήν έννοια τής αύρας, πού προτείνεται πίο πάνω γιά Ιστορικά άντικείμενα, σέ σχέση μέ τήν έννοια τής αύρας τών φυσικών άντικειμένων. Τή δεύτερη τήν ορίζουμε ως τή μοναδική έμφάνιση ενός μακρινού όσο κοντά καί άν είναι. "Όταν άναπαύεται κανείς ενα καλοκαιριάτικο άπόγευμα παρακολουθώντας μία οροσειρά στόν ορίζοντα ή ένα κλαδί πού ρίχνει τή σκιά του πάνω του - τότε λέμε όπι άναπνέει τήν αύρα αυτών τών βουνών ή αυτού τού κλαδιού».⁹⁶ Αυτό πού εδώ άποκαλεΐται αύρα είναι γνώριμο στήν καλλιτεχνική εμπειρία μέ τήν όνομασία άτμόσφαιρα τού έργου τέχνης. Είναι εκείνο πού επιτρέπει στό πλέγμα τών στοιχείων τού έργου νά παραπέμπει πέρα από αυτά καί στό καθένα τους πέρα από τόν έαυτό του. Αυτό άκριβώς τό συστατικό τής τέχνης, πού μόνο παραμορφωμένα άπο-

δίδεται με τόν ύπαρκτικό-όντολογικό όρο «διάθεση», είναι τό στοιχείο πού ξεφεύγει από την υλική υπόσταση, πού δέν διαπιστώνεται ως γεγονός, καί, όπως δείχνει κάθε προσπάθεια περιγραφής τής ατμόσφαιρας τού έργου τέχνης, είναι κάτι διολισθαίνον καί φευγαλέο. Τό ίδιο όμως μπορεί νά αντικειμενοποιηθεῖ, καί μάλιστα μέ τή μορφή τής καλλιτεχνικής τεχνικής, αλλά αυτό δέν μπορούσε Ἰσως νά τό σκεφθεῖ κανείς τήν εποχή τού Hegel. Τό ἐγγελιανό ἀνάθεμα είναι ἀδικο γιά τό στοιχείο τής αύρας, ἀφού μιά πύο ενδελεχῆς ἀνάλυση μπορεί νά τό διαπιστώσει ως ἀντικειμενικό χαρακτηριστικό τού έργου τέχνης. Ἡ παραπομπή τού έργου τέχνης πέρα ἀπό τόν εαυτό του δέν είναι μόνο συστατικό τής ἐννοιάς του, αλλά μπορεί νά συναχθεῖ ἀπό τόν ιδιαίτερο σχηματισμό κάθε έργου τέχνης. Ἀκόμη καί όταν τά ἐργα τέχνης, σέ μιά ἐξέλιξη πού ἀρχισε μέ τόν Baudelaire, εγκαταλείπουν τό στοιχείο τής ατμόσφαιρας, τό Ἰδιο διατηρεῖται μέσα τους ως κάτι πού τό ἀρνούνται, πού τό ἀποφεύγουν. Ἀλλά αυτό ἀκριβῶς τό στοιχείο ἔχει τό πρότυπο του στή φύση, μέ τήν ὁποία τό ἐργο τέχνης συγγενεύει πύο στενά κατ' αυτό παρά μέ ὁποιαδήποτε υλική ομοιότητα. "Όταν ἀντιλαμβανόμαστε στή φύση τήν αύρα της, όπως ἀπαιτεῖ ὁ Benjamin γιά τήν παραστατική διευκρίνιση αὐτῆς τής ἐννοιας, σημαίνει ὅτι συνειδητοποιούμε στή φύση ἐκεῖνο πού οὐσιαστικά κάνει τό τεχνουργήμα ἐργο τέχνης. Πρόκειται ἀσφαλῶς γιά ἐκείνη τήν ἀντικειμενική σημασιодότηση τήν ὁποία δέν μπορεί νά ἐπιτύχει καμμιά υποκειμενική πρόθεση. "Ἐνα ἐργο τέχνης ἀνοίγει τότε τά μάτια τού παρατηρητή, όταν λέει κάτι ἐμφαντικά ἀντικειμενικό, καί αὐτή ἡ δυνατότητα μίας ἀντικειμενικότητας πού δέν προβάλλεται ἀπλῶς ἀπό τόν παρατηρητή ἔχει ως μοντέλο της τήν ἐκφραση τής μελαγχολίας, ἡ τής εἰρήνης, πού ἐκπορεύεται ἀπό τή φύση όταν δέν τή βλέπουμε ως ἀντικείμενο δράσης. Ἡ ἀπομακρυσμένη θέση, στήν ὁποία ὁ Benjamin δίνει τόσο μεγάλη σημασία όταν διευκρινίζει τήν ἐννοια τής αύρας, είναι ἕνα υποτυπώδες μοντέλο τής ἀποστασιοποίησης ἀπό τά φυσικά ἀντικείμενα ως δυνητικά μέσα γιά τήν ἐπιδίωξη πρακτικῶν σκοπῶν. Τό κατώφλι μεταξύ τής καλλιτεχνικής καί τής προκαλλιτεχνικής ἐμπειρίας είναι ἀκριβῶς αὐτό πού χωρίζει τήν κυριαρχία τού μηχανισμού ταύτισης ἀπό τή διαίσθηση τής ἀντικειμενικής γλώσσας τῶν ἀντικειμένων. Ὅπως τό κλασσικό παράδειγμα τής ἀπειροκαλίας είναι ὅταν ἕνας ἀναγνώστης ρυθμί-

ζει τή σχέση του προς τά έργα τέχνης ανάλογα μέ τη δυνατότητα νά ταυτίζεται μέ τά πρόσωπα πού εμφανίζονται σέ αυτά, έτσι καί ή ψευδής ταύτιση μέ τό άμεσο εμπειρικό πρόσωπο είναι ή άπόλυτη άμουσία. Είναι ή μείωση τής απόστασης μέ ταυτόχρονη άπομονωτική κατανάλωση τής αύρας ως «κάτι υψηλότερο». Ασφαλώς άπαιτεί καί ή αύθεντική σχέση προς τό έργο τέχνης μιά πράξη ταύτισης: νά εισχωρεί κανείς στό έργο, νά τό παρακολουθεί μέ κατανόηση, όπως λέει ο Benjamin: «νά άναπνέει την αύρα». Άλλά αυτή ή σχέση διαδραματίζεται σέ αυτό πού ο Hegel άποκαλεί ελευθερία άπέναντι στό άντικείμενο: ο παρατηρητής δέν πρέπει νά προβάλλει πάνω στό έργο αυτά πού συμβαίνουν μέσα του, ώστε νά επιβεβαιώνεται, νά έξυψώνεται καί νά βρίσκει τήν ικανοποίησή του μέσα στό έργο, αλλά, άντίστροφα, πρέπει νά αύτοαπεμπολείται στό έργο τέχνης, νά εξομοιώνεται μέ αυτό, νά τό παρακολουθεί από τή μεριά του τρόπον τινά άναπαράγοντάς το. Μέ άλλα λόγια: ο παρατηρητής πρέπει νά υποταχθεί στην πειθαρχία πού διέπει τό έργο καί όχι νά ζητεί από τό έργο τέχνης νά του δώσει κάτι. Η αισθητική συμπεριφορά πού ξεφεύγει από αυτόν τόν κανόνα, όταν δέν μπορεί δηλαδή νά άντιληφθεί εκείνο πού κάνει τό έργο τέχνης νά είναι κάτι περισσότερο από τά έμπειρικά δεδομένα του, είναι ένα καί τό αυτό μέ τήν προβολική στάση, τήν καθημερινή καί συνήθη, πού είναι ένα χαρακτηριστικό τής σημερινής εποχής στό σύνολό της καί άποκαλλιτεχνικοποιεί τά έργα τέχνης. Υπάρχει στενή συσχέτιση άνάμεσα στό γεγονός ότι τά έργα τέχνης μετατρέπονται σέ πράγματα μεταξύ πραγμάτων καί στή διαπίστωση ότι από τήν άλλη μεριά γίνονται δοχεία γιά τήν ψυχολογία τού παρατηρητή. Ως άπλά πράγματα δέν μιλούν πιά· άντ' αυτού γίνονται δεξαμενές τού παρατηρητή. Η έννοια τής διάθεσης όμως, στήν οποία τόσο πολύ άντιτίθεται ή άντικειμενική αισθητική τού Hegel σύμφωνα μέ τό νόημά της, είναι τόσο άνεπαρκής επειδή μετατρέπει στό αντίθετό του άκριβώς τό άληθινό στοιχείο τού έργου τέχνης πού κατονομάζει. Τό μεταφράζει σέ κάτι άπλώς υποκειμενικό, σέ μιά άντίδραση τού παρατηρητή. Άκόμη καί μέσα στό ίδιο τό έργο φαντάζεται αυτό τό στοιχείο σύμφωνα μέ τό μοντέλο τού παρατηρητή.

Ατμόσφαιρα ή διάθεση λεγόταν τό στοιχείο τών έργων τέχνης πού συνένωνε τήν επίδραση καί τό ποιόν τους σέ ένα θολό μείγμα, ως

κάτι τό όποιο υπερβαίνει τά έπιμέρους στοιχεία τους. Φορώντας τό προσωπίό του υπέροχου, ή διάθεση παραδίδει τά έργα τέχνης στόν εμπειρικό κόσμο. Ένώ ένα από τά όρια τής αισθητικής του Hegel είναι ότι όέν έχει μάτια γιά νά δει αυτό τό στοιχείο τών έργων, εκείνο πού τής προσδίδει κύρος είναι ότι άποφεύγει τό ημίφως μεταξύ τού αισθητικού καί τού εμπειρικού υποκειμένου.

Μπροστά στη φύση τό πνεύμα δέν συνειδητοποιεί τόσο πολύ την υπεροχή του απέναντι της, όπως θά ήθελε ό Kant, όσο μάλλον την ίδια του τή φυσικότητα. Αύτή τη στιγμή τό υποκείμενο μετριάζει τό πείσμα τού αυτόκαθορισμού του: «Τό δάκρυ αναβλύζει, ή γή καί πάλι μέ κερδίζει!». ⁹⁶ Έτσι τό πνευματικό Έγώ βγαίνει από τή φυλακή τού έαυτού του. Ξαφνικά ανάβει ένα φώς ελευθερίας, ενώ ή φιλοσοφία, στήν ένοχη πλάνη της, έπιφυλάσσει τήν ελευθερία στό αντίθετο, τό άλαζονικά άυτεξούσιο υποκείμενο. Ό μαγικός κλοιός μέ τόν όποίο δεσμεύει τή φύση εγκλωβίζει καί τό ίδιο: ή ελευθερία άρχίζει νά σαλεύει καθώς τό υποκείμενο συνειδητοποιεί τήν ομοιότητά του μέ τή φύση. Επειδή τό ωραίο δέν υποτάσσεται στή φυσική αιτιότητα πού τό υποκείμενο επιβάλλει στά φαινόμενα, ή περιοχή του είναι ένα βασίλειο δυνατής ελευθερίας.

Όπως σέ κάθε άλλη κοινωνική περιοχή, έτσι καί στήν τέχνη ό καταμερισμός τής εργασίας δέν είναι άπλώς άμάρτημα. "Όταν ή τέχνη στοχάζεται τούς κοινωνικούς περιορισμούς στους όποιους ύπόκειται καί έτσι άνοίγει τόν ορίζοντα τής συμφιλίωσης, μπορούμε νά μιλούμε γιά τήν έκπνευμάτισή της· αύτή όμως προϋποθέτει τόν διαχωρισμό μεταξύ τής σωματικής καί τής πνευματικής εργασίας. Μόνο μέ τήν έκπνευμάτισή καί όχι μέσω τής πεισματικής έμμονής στή φυσικότητα μπορούν τά έργα τέχνης νά σπάσουν τό δίκτυο τής υποταγής τής φύσης καί νά έναρμονισθούν μέ τή φύση· μόνον από μέσα βγαίνει κανείς έξω. Αλλιώς ή τέχνη γίνεται παιδαριώδης. Επιβιώνει καί στό πνεύμα κάτι άπό τή μιμητική παρόρμηση, τό έκκοσμηκευμένο μάνα, ⁹⁶ αυτό πού συγκινεί.

Σέ πολλά έργα τής βικτωριανής έποχής, όχι μόνον άγγλικά, ή δύναμη τής σεξουαλικότητας καί τού συγγενικού αισθησιακού στοιχείου γίνεται αισθητή προπάντων όταν άποσιωπώνται. Μπορούμε νά τό

δούμε σέ αρκετές νουβέλες του Th. Storm. Τά έργα του νεαρού Brahms, πού ή Ιδιοφυία του δέν έχει αναγνωρισθεῖ ἀκόμη ὅσο πρέπει, περιέχουν χωρία στά ὅποια ή τρυφερότητα εἶναι κυριολεκτικά ἀκαταμάχητη· ἴσως μόνον ὁποῖος την έχει στερηθεῖ θά μπορούσε νά την ἐκφράσει τόσο ἐπιβλητικά. Ἀκόμη καί υπό αὐτό τό πρίσμα εἶναι χονδροειδής ή ταύτιση τῆς ἐκφρασης μέ τήν υποκειμενικότητα. Τό υποκειμενικά ἐκφραζόμενο δέν εἶναι ἀνάγκη νά μοιάζει μέ τό υποκείμενο πού τό ἐκφράζει. Σέ μεγάλα έργα μπορεῖ νά εἶναι ἀκριβῶς αὐτό πού τό υποκείμενο δέν εἶναι· ἀπό υποκειμενική ἀποψη ὅλη ή ἐκφραση διαμεσολαβεῖται ἀπό τή λαχτάρᾳ.

Τό εὐάρεστο στίς αἰσθήσεις, πού συχνά έχει τιμωρηθεῖ ἀπό τόν αυταρχικό ἀσκητισμό, έχει γίνει ἱστορικά ἀμεσος ἐχθρός τῆς τέχνης· ή ευχάριστη μελωδία, ή ἀρμονία των χρωμάτων, ή γλυκύτητα εἶναι πλέον κιτς, σημάδια ἀναγνώρισης τῆς πολιτιστικῆς βιομηχανίας. Τό αἰσθησιακό ἐρέθισμα τῆς τέχνης νομιμοποιεῖται πιά μόνον ὅταν εἶναι φορέας ή λειτουργία τοῦ πνευματικοῦ περιεχομένου, ὅπως στή Λονλούτου A. Berg ή στόν André Masson, ὄχι ὡς αυτοσκοπός. Μία ἀπό τίς δυσκολίες τῆς νεώτερης τέχνης εἶναι τό πρόβλημα τοῦ συμβιβασμοῦ τῆς ἐσωτερικῆς συνοχῆς, ή ὅποια συνεπάγεται τήν ἐμφανή λείανση ἀνωμαλιῶν καί εἶναι ἓνα ἀπό τά ζητούμενα, μέ τήν ἀντίσταση κατὰ τοῦ γαστρονομικοῦ στοιχείου. Μερικές φορές τό πρᾶγμα ἀπαιτεῖ τή λιχουδιά, ἐνῶ κατὰ παράδοξο τρόπο τό αἰσθητήριο ἀμύνεται.

Μέ τόν καθορισμό τῆς τέχνης ὡς πνευματικῆς σφαίρας τό αἰσθησιακό στοιχεῖο δέν ἀπορρίπτεται ἀπλῶς. Ἀκόμη καί ή ἀντίληψη πού διόλου δέν ἐνοχλοῦσε τήν παραδοσιακή αἰσθητική, ὅτι αἰσθητική ἀξία έχει μόνον ὁ,τι πραγματώνεται στό υλικό πού ἀπευθύνεται στίς αἰσθήσεις, ἀρχίζει νά ξεθωιάζει. Αὐτό πού στά κορυφαία έργα τέχνης μπορεῖ νά πιστωθεῖ ὡς μεταφυσική δύναμη ἦταν ἐπὶ χιλιετίες συγχωνευμένο μέ ἓνα στοιχεῖο ἐκείνης τῆς αἰσθησιακῆς εὐτυχίας στήν ὅποια πάντοτε ἐναντιωνόταν ή αὐτόνομη μορφοποίηση. Μόνο χάρις σέ αὐτό τό στοιχεῖο μπορεῖ ή τέχνη, κατὰ περίπτωση, νά γίνει μιά εἰκόνα μακαριότητος. Τό παρήγορο χέρι τῆς μητέρας πού χαϊδεύει τά μαλλιά τοῦ παιδιοῦ εἶναι εὐεργετικό στίς αἰσθήσεις. Ἡ ἀνώτατη ἐμπύχωση μετατρέπεται σέ φυσικό-σωμα-

τικό φαινόμενο. Η παραδοσιακή αισθητική με τη μεροληψία της υπέρ του αισθησιακού φαινομένου διαισθάνθηκε κάτι πού από τότε είναι θαμμένο, αλλά τό πήρε πάρα πολύ κατά γράμμα. Χωρίς τήν ισορροπημένη εύηχία τού κουαρτέτου τό χωρίο σέ ρέ ύφεση μείζονα τού άργού μέρους τού έργου 59,1 τού Beethoven [τού *Κουαρτέτου έγχορδων αριθμ. 7 σέ φά μείζονα*] δέν θά είχε τήν πνευματική δύναμη τής ενθάρρυνσης: ή υπόσχεση ότι τό περιεχόμενο τού έργου είναι πραγματικό καί κατά συνέπεια άποτελεί ένα περιεχόμενο αλήθειας συνδέεται μέ τήν αισθησιακή ποιότητα. Έδώ ή τέχνη είναι μέ παρόμοιο τρόπο υλιστική όπως καί όλη ή αλήθεια πού περιέχει ή μεταφυσική. Τό γεγονός ότι αυτό τό στοιχείο σήμερα είναι απαγορευμένο συνιστά ασφαλώς τήν αληθινή κρίση τής τέχνης. "Αν ή τέχνη δέν θύμιζε αυτό τό στοιχείο, δέν θά υπήρχε πιά, άκριβώς όπως καί αν παραδιδόταν σέ μιά αίσθησιακότητα έξω από τήν ειδική δομή της.

Τά έργα τέχνης είναι υλικά πράγματα πού τείνουν νά άποβάλουν τήν υλικότητά τους. Άλλά ή αισθητική καί ή υλική υπόστασή τους δέν είναι δύο στρώματα τοποθετημένα τό ένα πάνω στό άλλο, σάν νά είχαν μιά γερή υλική βάση καί πάνω της νά άναφυόταν τό πνεύμα τους. "Ενα ουσιώδες γνώρισμα τών έργων τέχνης είναι ότι ή υλική δομή τους μετατρέπεται δυνάμει τής σύστασής της σέ κάτι μή υλικό. Η υλικότητά τους είναι τό μέσον τής ίδιας της τής άναίρεσης. Οί δύο υποστάσεις τους είναι εσωτερικά διαμεσολαβημένες: τό πνεύμα τών έργων τέχνης παράγεται στήν υλικότητά τους* καί ή υλικότητά τους, ή ύπαρξη τών έργων, πηγάζει από τό πνεύμα τους.

Άπό τυπική άποψη τά έργα τέχνης είναι πράγματα καί γιά έναν πρόσθετο λόγο: οί άντικειμενικές μορφές πού λαμβάνουν μόνα τους μοιάζουν μέ ένα είναι καθ' εαυτό, μέ κάτι έσωτερικά ισορροπημένο καί καθορισμένο, πού έχει ως μοντέλο του τόν εμπειρικό κόσμο τών πραγμάτων, καί μάλιστα δυνάμει τής ενότητας τήν όποια δημιουργεί τό πνεύμα πού συνθέτει τά έργα. Τά ίδια έκπνευματίζονται μόνο καθώς γίνονται πράγματα· ή πνευματική καί ή υλική τους υπόσταση είναι άλληλένδετες· τό πνεύμα, μέσω τού όποιου υπερβαίνουν τόν έαυτό τους, είναι καί ή θανάσιμη απειλή

τους. Αυτή υπήρχε πάντοτε μέσα τους· ό άναπόφευκτος στοχασμός κάνει αυτή τή θανάσιμη απειλή δική του υπόθεση.

Τά όρια του ύλικού χαρακτήρα τής τέχνης είναι στενά. Προπάντων στις χρονικές τέχνες έπιζεΐ, παρά τήν άντικειμενοποίησή των κειμένων τους, καί εμφανίζεται άμεσα κατά τήν εκτέλεσή τους ό μή ύλικός τους χαρακτήρας. Τό γεγονός ότi ένα μουσικό ή δραματικό έργο είναι καταγραμμένο περιέχει μιá αντίφαση, πού τό αισθητήριο μπορεί νά τήν άντιληφθεΐ καθώς τά λόγια τών ηθοποιών πάνω στή σκηνή άκούγονται κάπως ψεύτικα, άφού πρέπει νά κάνουν πώς λένε ό,τι τούς έρχεται αύθόρμητα στόν νοΐ, ενώ άκολουθοΐν τό προϋπάρχον κείμενο. 'Αλλά ή άντικειμενοποίησή τών μουσικών φθόγγων στήν παρτιτούρα καί τών κειμένων ενός δράματος δέν μπορεί νά άνακληθεΐ μέσω αύτοσχδιασμοΐ.

Η κρίση τής τέχνης, πού κλονίζει τή δυνατότητα ύπαρξής της, προσβάλλει καί τούς δύο πόλους της στόν ίδιο βαθμό: τόσο τό νόημα της καί μαζί μέ αύτό σέ τελική ανάλυση τό πνευματικό περιεχόμενο όσο καί τήν έκφραση καί κατά συνέπεια τό μιμητικό στοιχείο. Τό ένα έξαρτάται άπό τό άλλο: δέν ύπάρχει έκφραση χωρίς τό νόημα, χωρίς τό μέσον τής έκπνευμάτισης· δέν ύπάρχει νόημα χωρίς τό μιμητικό στοιχείο: χωρίς τόν γλωσσικό χαρακτήρα τής τέχνης, ό όποιος σήμερα δίνει τήν εντύπωση ότi τείνει νά χαθεί.

Ἡ αισθητική απομάκρυνση ἀπὸ τὴ φύση εἶναι μιά κίνηση πρὸς τὴν ἴδια· ὁ Ἰδεαλισμὸς δὲν ξεγελάστηκε σε αὐτὸ τὸ σημεῖο. Ὁ τελικὸς στόχος (Telos) τῆς φύσης, πρὸς τὸν ὅποιο στρέφονται τὰ δυναμικὰ πεδία τῆς τέχνης, τὰ κινεῖ φαινομενικά, γιὰ νὰ συγκαλυφθεῖ τὸ στοιχεῖο τοὺς πού ἀνήκει ἐπίσης στὸν ἐξωτερικὸ κόσμο τῶν πραγμάτων.

Ἡ ρήση τοῦ Benjamin, σύμφωνα μὲ τὴν ὅποια τὸ παράδοξο στὸ ἔργο τέχνης εἶναι ὅτι ἐμφανίζεται,⁹⁷ δὲν εἶναι τόσο ἀπόκρυφη ὅσο δείχνει ἢ διατύπωσή της. Κάθε ἔργο τέχνης εἶναι ὄντως ἓνα ὀξύμωρο σχῆμα. Ἡ Ἰδια τοῦ ἢ πραγματικότητα εἶναι γι' αὐτὸ μὴ πραγματική, ἀδιάφορη γι' αὐτὸ πού τὸ ἴδιο εἶναι οὐσιαστικά, καὶ παραταῦτα ἀναγκαῖα προϋπόθεσή του· μὴ πραγματικὸ εἶναι κατὰ μείζονα λόγο στὴν πραγματικότητα, ἓνα εἶδος χίμαιρας. Οἱ ἐχθροὶ τῆς τέχνης τὸ εἶχαν προσέξει ἀνέκαθεν καλύτερα ἀπὸτι οἱ ἀπολογητές της, οἱ ὅποιοι μάταια προσπαθοῦσαν νὰ ἀποδείξουν ὅτι τὸ παράδοξο δὲν εἶναι συστατικὸ στοιχεῖο τῆς τέχνης. Αδύναμη εἶναι ἡ αισθητικὴ πού διαλύει τὴ συστατικὴ ἀντίφαση ἀντὶ νὰ τὴν περιλαμβάνει στὸν ὀρισμὸ τῆς τέχνης. Ἡ πραγματικότητα καὶ ἡ μὴ πραγματικότητα τῶν ἔργων τέχνης δὲν εἶναι δύο ἀλλεπάλληλα στρώματα, ἀλλὰ διαπερνοῦν ὅλα τὰ στοιχεῖα τῶν ἔργων μὲ παρόμοιο τρόπο. Τὸ ἔργο τέχνης εἶναι πραγματικὸ ὡς ἔργο τέχνης, αὐτοτελές καὶ αὐτάρκες, μόνον καθόσον δὲν εἶναι πραγματικὸ, μόνον ὅταν ξεχωρίζει ἀπὸ τὸν ἐμπειρικὸ κόσμο, στὸν ὅποιο ταυτόχρονα ἀνήκει. Καὶ μὴ πραγματικὸ -οριζόμενο ὡς πνεῦμα- εἶναι μόνον καθόσον ἔχει γίνει πραγματικὸ· στὸ ἔργο τέχνης δὲν ἔχει καμμιά σημασία κάτι πού δὲν εἶναι παρὸν στὴν ἀτομοποιημένη δομὴ του. Μὲ τὴν αισθητικὴ φαινομενικότητα τὸ ἔργο τέχνης λαμβάνει θέση ἀπέναντι

στην πραγματικότητα, την οποία αρνείται, καθώς συνιστά μία πραγματικότητα ίδιου τύπου. Η τέχνη ένίσταται κατά της πραγματικότητας μέσω της αντικειμενοποίησής της.

Κάθε φορά που ο ερμηνευτής διεισδύει στο κείμενό του συναντά μία ατελείωτη σειρά από ζητούμενα, στά όποια θα έπρεπε να ανταποκριθεί, ενώ δεν θα μπορούσε κανείς να ανταποκριθεί σε κανένα χωρίς να παραβλάψει ένα άλλο- προσκρούει στο ασύμβατο μεταξύ αυτού που τά έργα απαιτούν από τον εαυτό τους και εκείνου που ζητούν από τον ερμηνευτή· και οι συμβιβασμοί που προκύπτουν βλάπτουν τό ίδιο τό πράγμα με την αδιαφορία του άναποφάσιστου. Η πλήρως αρμόζουσα ερμηνεία είναι χμιαρική. Αυτό μεταξύ άλλων κάνει την ιδανική ανάγνωση προτιμότερη από τό παιγνίδι: ή ανάγνωση, συγκρίσιμη κατ' αυτό με τό διαβόητο γενικό τρίγωνο τού Locke, ως κατ' αίσθηση και μή αισθησιακή έποπτεία, άνέχεται τρόπον τινά τή συνύπαρξη άντιφατικών στοιχείων. Για τόν παράδοξο χαρακτήρα τού έργου τέχνης μπορεί κανείς να μάθει σε συζητήσεις ομοϊδεατών, όταν κάποιος, οίονεί άφελώς, έφιστά τήν προσοχή ενός καλλιτέχνη στίς ιδιαιτερότητες ή τίς δυσκολίες ενός ημιτελούς άκόμη έργου και αυτός, με τό υπεροπτικό χαμόγελο τού απελπισμένου, άπαντά: αυτό θά πει τέχνη. Επικρίνει εκείνον που δεν ξέρει ότι ή τέχνη είναι από μόνη της κάτι άδύνατο και από τήν άλλη μεριά λυπάται για τήν *a priori* ματαιοπονία του. Τό γεγονός ότι παρατάτα κάνει την άπόπειρα τιμά όλους τούς δεξιότεχνες παρά την άσση επίδειξης και εντυπωσιασμού που μπορεί να τούς διακρίνει. Η δεξιοτεχνία δεν εκδηλώνεται σε όλη τήν πληρότητά της μόνο στην άπόδοση ενός έργου, αλλά και στή σύνθεσή του· τήν εξωθεί τό στοιχείο τής μετουσίωσης. Αναγκάζει τόν παράδοξο χαρακτήρα τής τέχνης, τό άδύνατο ως δυνατό, να φανερωθεί, να λάβει άντικειμενική μορφή. Οί δεξιότεχνες είναι οί μάρτυρες των έργων τέχνης. Σε πολλά έπιτεύγματα τους, όπως εκείνα μιάς χορεύτριας και μιας τραγουδίστριας σολιστικών κομματιών με κολορατούρες ενυπάρχει κάτι σαδιστικό, τά βάσανα που έχουν ύποστει ώς άπαραίτητη προϋπόθεση για τήν έπίτευξη τού υψηλού στόχου, ενώ τά ίχνη τους έχουν έξαλειφθει. Δεν είναι τυχαίο ότι τό όνομα αρτίστας είναι κοινό στόν καλλιτέχνη τού τσίρκου και σε εκείνον ό οποίος αδιαφορεί πλήρως για την επίδραση, τήν πρόκληση εντυπώσεων, υπερασπιζόμενος τήν

παράτολμη ιδέα της τέχνης να ανταποκρίνεται καθαρά στη δική του καλλιτεχνική αντίληψη. "Αν ή λογικότητα των έργων τέχνης είναι πάντοτε καί εχθρός τους, τό παράλογο είναι ό αντίποδός της -ήδη από καιρό στην παραδοσιακή τέχνη καί προτού γίνει πρόγραμμα-, μιά απόδειξη ότι ή απόλυτη συνέπεια είναι μιά άκάλυπτη επιταγή. Κάτω από τά αυθεντικά έργα τέχνης δέν υπάρχει κανένα απλωμένο δίχτυ γιά νά τά προστατεύσει στην πτώση τους.

"Αν στό έργο τέχνης αντικειμενοποιείται ένα γίνεσθαι καί έτσι φθάνει σέ μιά ισορροπία, αυτή ή αντικειμενοποίηση ως τέτοια άρνεϊται τό γίνεσθαι προσδίδοντάς του πλασματικό χαρακτήρα· γιαυτό ίσως σήμερα ή τέχνη, στην εξέγερσή της κατά της φαινομενικότητας, εναντιώνεται στίς μορφές αντικειμενοποίησής της καί επιχειρεί νά αντικαταστήσει τό απλώς προσποιητό γίνεσθαι μέ ένα άμεσο καί αυτόσχεδιαστικό, ενώ από την άλλη μεριά ή δύναμη της τέχνης, δηλαδή ή δυναμική της πλευρά, χωρίς τή σταθεροποιημένη μορφή καί κατά συνέπεια χωρίς τή φαινομενικότητά της θά ήταν άνύπαρκτη.

Η διάρκεια τού παροδικού, ως ένα στοιχείο της τέχνης πού ταυτόχρονα διαιωνίζει τή μιμητική κληρονομιά, είναι μιά από τίς κατηγορίες πού άνάγονται σέ προϊστορικούς χρόνους. Η Ιδια ή εικόνα, άνεξάρτητα από όποιαδήποτε διαφοροποίηση τού περιεχομένου, είναι, σύμφωνα μέ τήν κρίση άρκετών συγγραφέων, ένα φαινόμενο αναζωογόνησης καί αναγέννησης. ΟΙ.. ΡΓοδβήιυβ άναφέρεται σέ πυγμαίους πού «τή στιγμή της άνατολής τού ήλιου σχέδιαζαν τό ζώο», «ώστε μετά τή θανάτωσή του τό πρωί της έπόμενης μέρας νά άλειτουργούν τήν εικόνα μέ αίμα καί τρίχες σέ μιά ειδική τελετή καί έτσι νά τού επιτρέψουν νά άναστηθεί υπό μιά ύψηλότερη έννοια... "Ετσι οί εικόνες τών ζώων συνιστούν διαιωνίσεις, αποθεώσεις, καί τρόπον τινά υψώνονται σάν αιώνια αστέρια στό στερέωμα».⁹⁸ Φαίνεται όμως οτι ειδικά στους προϊστορικούς χρόνους ή επίτευξη της διάρκειας συνοδευόταν από τή συνείδηση της ματαιότητάς της, άν μάλιστα οί άνθρωποι, υπό τό πνεύμα της άπαγόρευσης τών εικόνων, δέν τήν αισθάνονταν ως ένοχή άπέναντι στά έμβια όντα. Σύμφωνα μέ τόν W. Ιλς, στους άρχέγονους χρόνους επικρατούσε «μιά έντονη αναστολή όσον άφορα τήν απεικόνιση ανθρώπων».

Θά μπορούσε κανείς ασφαλώς νά υποθέσει ότι οι μὴ ἀπεικονιστικές αισθητικές εἰκόνες ἦταν ἤδη πολὺ νωρὶς κοσκινισμένες ἀπὸ τὴν απαγόρευση τῶν εἰκόνων, τὸ ταμπού: ὅτι ἀκόμη καὶ τὰ ἀντιμαγικά στοιχεῖα τῆς τέχνης ἔχουν μαγικὴ προέλευση. Σὲ αὐτὸ παραπέμπει ἡ ὀχι νεώτερη, «τελετουργικὴ καταστροφή εἰκόνων»: τουλάχιστον θά ἔπρεπε «ἡ εἰκόνα νά φέρει σημάδια καταστροφῆς, ὥστε τὸ ζῶο νά μὴ μπορεῖ πιά νά “κυκλοφορεῖ”». ¹⁰⁰ Αὐτὸ τὸ ταμπού εἶναι ἀπόρροια τοῦ φόβου πού προκαλοῦσαν οἱ νεκροί· γιὰ τὸν ἴδιο λόγο τοὺς ταρίχευαν, διατηρώντας τοὺς ἐτσι τρόπον τινά στὴ ζωὴ. Αὐτὸ μερικὲς ἐνδείξεις θά μπορούσε νά εἰκάσει κανεὶς διὰ τὴν ἰδέαν τῆς αισθητικῆς διάρκειας ἔχει τὴν ἀπαρχὴ τῆς στή μομοποίηση. Πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση παραπέμπουν οἱ ἐρευνες τοῦ F. Speiser γιὰ τὶς ξύλινες φιγούρες ἀπὸ τὶς Νέες Ἑβρίδες, ¹⁰¹ τὶς ὁποῖες ἀναφέρει ὁ F. Krause: «Ἀπὸ τὶς μούμιες ἡ ἐξέλιξη ὁδήγησε στὴν πιστὴ ἀπομίμηση τοῦ σώματος σὲ σκαλιστὲς φιγούρες καὶ κρανία, καὶ ἀπὸ τοὺς πασσάλους μὲ κρανία σὲ ξύλινα ἀγάλματα, μεταξύ ἄλλων ἀπὸ περικοιδοειδῆ δέντρα». ¹⁰² Ὁ Speiser ἐρμηνεύει αὐτὴ τὴν ἐξέλιξη ὡς «μετάβαση ἀπὸ τὴ διατήρηση καὶ τὴν ἀπατηλὴ προβολὴ τῆς σωματικῆς παρουσίας τοῦ νεκροῦ στὸν συμβολικὸ υπαινιγμὸ τῆς παρουσίας του, καὶ αὐτὸ εἶναι τὸ πέρασμα στὸ καθαρὸ ἀγαλμα». ¹⁰³ Αὐτὴ ἡ μετάβαση πρέπει νά ὁδήγησε ἤδη στὸν χωρισμὸ μεταξύ τοῦ υλικοῦ καὶ τῆς μορφῆς στὴ νεολιθικὴ ἐποχὴ, κατὰ συνέπεια καὶ στὴ «σηματοδότηση». Ἕνα ἀπὸ τὰ μοντέλα τῆς τέχνης θά ἔπρεπε νά ἦταν τὸ πνεῦμα στὴν καθηλωμένη, ἀσηπτη μορφή του. Ἡ ἐκπαραγωγή τοῦ ἄλλοτε ζωντανοῦ θά ἦταν μάλλον γνωστὴ καὶ στοὺς προϊστορικοὺς χρόνους, τόσο ὡς ἐξέγερση κατὰ τοῦ θανάτου ὅσο καὶ ὡς μαγικὴ πρακτικὴ ἐγκλωβισμένη στὴ φύση.

Στὸν ἀργὸ θάνατο τῆς φαινομενικότητας στὴν τέχνη ἀντιστοιχεῖ ὁ ἀκόρεστος ἱλλουζιονισμὸς τῆς πολιτιστικῆς βιομηχανίας, τὸ σημεῖο φυγῆς τοῦ ὁποιοῦ κατασκεύασε ὁ Huxley μιλώντας γιὰ τὰ «feelies»· ἡ ἀλλεργία κατὰ τῆς φαινομενικότητας εἶναι ἡ ἀντίστιξη στὴν ἐμπορικὴ τὴ παγκυριαρχία. Ἡ ἀπάλειψη τῆς φαινομενικότητας εἶναι τὸ ἀντίθετο τῶν χυδαίων παραστάσεων περὶ ρεαλισμοῦ· αὐτὸς ἀκριβῶς εἶναι τὸ συμπλήρωμα τῆς φαινομενικότητας στὴν πολιτιστικὴ βιομηχανία.

Μέ την αυτόστοχαζόμενη διαίρεση μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου, από την άρχή ιών νεώτερων χρόνων, ή αστική πραγματικότητα, με την άκατανοησία της και παρά τούς περιορισμούς της, έχει κάτι μή πραγματικό γιά τό υποκείμενο, κάτι φαινομενικό, όπως έγινε και γιά τή φιλοσοφία ένα πλέγμα υποκειμενικών προσδιορισμών. Όσο μεγαλύτερη σύγχυση προκαλεί αυτή ή φαινομενικότητα, τόσο πίο πεισματικά ή συνείδηση κρύβει τήν πραγματικότητα αυτής τής πραγματικότητας, ενώ ή τέχνη εμφανίζεται από μόνη της ως φαινομενική, και μάλιστα μέ μεγαλύτερη έμφαση σήμερα άπότι παλαιότερα, όταν δέν ξεχώριζε καθαρά από την περιγραφή και τήν έξιστόρηση. Κατ' αυτά σαμποτάρει τήν ψευδή άξίωση τού ύποκειμενοκρατούμενου κόσμου νά θεωρηθεί πραγματικός, ενώ δέν είναι παρά ό κόσμος τών εμπορευμάτων. Σέ αυτό τό σημείο αποκρυσταλλώνεται τό περιεχόμενο αλήθειας τής τέχνης· καθώς ή τέχνη τίθεται από μόνη της ως φαινομενική, τό περιεχόμενο αλήθειας της κάνει τήν πραγματικότητα άνάγλυφ. Έτσι ή φαινομενικότητα υπηρετεί τήν αλήθεια.

Ό Nietzsche άπαίτησε «μιά άντιμεταφυσική αλλά καλλιτεχνική» φιλοσοφία.¹⁰⁴ Έδώ έχουμε τό μπωντλαιρικό *spieen* και τό *Jugendstil*, μέ ελαφρό παραλογισμό: λές και ή τέχνη θά υπάκουε στήν έμφαντική άξίωση αυτής τής ρήσης, άν δέν άντιπροσώπευε τήν έγελιανή ανάπτυξη τής αλήθειας και δέν ήταν ή ίδια μέρος τής μεταφυσικής τήν όποια ό Nietzsche προγράφει. Δέν υπάρχει τίποτε πίο άντικαλλιτεχνικό από τόν συνεπή θετικισμό. Ό Nietzsche είχε πλήρη συνείδηση όλων αυτών τών πραγμάτων. Τό γεγονός ότι άφησε τήν αντίφαση όπως είναι, χωρίς νά τήν αναπτύξει, έχει τό άνάλογό του στή μπωντλαιρική λατρεία τού ψέματος και τή χιμαιρική, σάν εναέρια ρίζα έννοια τού ώραιου στόν Ibsen. Ό πίο συνεπής διαφωτιστής δέν είχε τήν αυταπάτη νά μή γνωρίζει ότι ή καθαρή λογικότητα εξαφανίζει τά κίνητρα και τό νόημα τού διαφωτισμού. Αντί νά ευνοήσει τόν αυτόστοχασμό τού διαφωτισμού διαπράττει βιασμούς τής σκέψης, γιά νά δείξει ότι ή ίδια ή αλήθεια, ή Ιδέα τής όποιας είναι τό έναυσμα τού διαφωτισμού, δέν είναι τίποτε χωρίς εκείνη τή φαινομενικότητα τήν όποια ό διαφωτισμός στό όνομα τής αλήθειας θέλει νά άπαλείψει. Μέ αυτό τό στοιχείο τής αλήθειας ή τέχνη είναι άλληλέγγυη.

Ἡ τέχνη κινεῖται πρὸς τὴν ἀλήθεια, δὲν εἶναι ταυτόσημη με αὐτή· κατ' αὐτὰ ἡ ἀλήθεια εἶναι τὸ περιεχόμενό της. Εἶναι γνώση λόγῳ τῆς σχέσης της μέ τὴν ἀλήθεια· ἡ ἴδια ἡ τέχνη τὴ γνωρίζει, καθὼς ἐκδηλώνεται σέ αὐτή. Ὡς γνώση ὁμως δέν εἶναι συλλογιστική οὔτε ἡ ἀλήθεια της εἶναι ἀντανάκλαση ἐνός ἀντικειμένου.

"Ενας αισθητικός σχετικισμός πού σηκώνει τοὺς ὠμούς εἶναι ἀπὸ τὴ μεριά του ἐκπραγματισμένη συνείδηση. Δέν εἶναι ἀσφαλῶς μελαγχολικός σκεπτικισμός ὡς πρὸς τὴν ἴδια του τὴν ἀνεπάρκεια ὅσο μάλλον μνησικακία κατὰ τῆς ἀξίωσης ἀλήθειας τῶν ἔργων τέχνης, τῆς μόνης πού νομιμοποίησε τὴ μεγαλοσύνη τους, ἕνα φετίχ πού εἶναι σχεδόν πάντοτε ἀπαραίτητο γιὰ τοὺς σχετικιστές. Ἡ συμπεριφορά τους εἶναι ἐκπραγματισμένη, καθὼς συνιστᾷ μιὰ ἐξωτερικὴ στάση πού δέχεται καὶ καταναλώνει χωρὶς νά ἐξετάζει τὴν ἐσωτερικὴ δυναμικὴ τῶν ἔργων τέχνης, στὴν ὁποία τὸ ζήτημα τῆς ἀλήθειας τους τίθεται μέ μεστό καὶ ἐγκυρο τρόπο. Ὁ σχετικισμός εἶναι ἕνας αὐτοστοχασμός τοῦ ἀπλοῦ υποκειμένου, πού ἀδιαφορεῖ γιὰ τὸ πρᾶγμα καὶ εἶναι ἀποκομμένος ἀπὸ αὐτό. Οὔτε ἀπὸ αισθητικὴ ἀποψη τὸν παίρνει κανεὶς ποτέ σοβαρά. Εἰδικὰ ἡ σοβαρότητα εἶναι ἀφόρητη γι' αὐτόν. Ὅποιος λέει γιὰ ἕνα ἐμφαντικὰ μοντέρνο ἔργο τέχνης ὅτι κάτι τέτοιο δέν μπορεῖ καν νά κριθεῖ φαντάζεται ὅτι μέ τὴν ἐλλειψη κατανόησης ἔχει ἤδη ἐκμηδενίσει τὸ πρᾶγμα πού δέν κατανοεῖ. Τὸ γεγονός ὅτι οἱ ἄνθρωποι ἐμπλέκονται διαρκῶς σέ αισθητικὲς ἐρίδες, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴ θέση πού λαμβάνουν ἀπέναντι στὴν αισθητικὴ, ἔχει μεγαλύτερη ἀποδεικτικὴ δύναμη κατὰ τοῦ σχετικισμοῦ ἀπὸ τὰ φιλοσοφικὰ ἐπιχειρήματα πού τὸν ἀναιροῦν: ἡ ἰδέα τῆς αισθητικῆς ἀλήθειας βρίσκει τὴ νομιμοποίησή της παρὰ

τὴν προβληματικότητά της καὶ μέσα σέ αὐτή. Τό πῶς ἰσχυρό ἐρεῖσμα τῆς κριτικῆς τοῦ αισθητικοῦ σχετικισμοῦ εἶναι ὥστόσο ὅτι τὰ τεχνικά ζητήματα μποροῦν νά κριθοῦν. Ἡ τετριμμένη ἀντίδραση, πού ενεργοποιεῖται πάντοτε αὐτόματα, ὅτι ἡ τεχνική ἐπιτρέπει μὲν τὴν ἐκφορὰ κατηγορηματικῶν κρίσεων, ὅχι ὁμῶς καὶ ἡ Ἰδια ἡ τέχνη καὶ τὸ πνευματικό της περιεχόμενο, χωρίζει δογματικά αὐτὸ τὸ περιεχόμενο ἀπὸ τὴν τεχνική. "Ὅσο καὶ ἂν τὰ ἔργα τέχνης εἶναι κάτι περισσότερο ἀπὸ τὸ σύνολο τῶν διαδικασιῶν πού εκφράζει ἡ λέξη τεχνική, τὸ αντικειμενικὸ τους περιεχόμενο ὑπάρχει μόνο καθόσον ἐμφανίζεται μέσα στὰ ἴδια, καὶ αὐτὸ γίνεται μόνο δυνάμει τῆς συνολικῆς τεχνικῆς τους. Ἡ λογικὴ τῆς τεχνικῆς εἶναι ὁ δρόμος πρὸς τὴν αισθητικὴ ἀλήθεια. Ἀσφαλῶς δὲν ὑπάρχει μία συνεχῆς πορεία ἀπὸ τοὺς σχολικοὺς κανόνες πρὸς τὴν αισθητικὴ κρίση, ἀλλὰ ἀκόμη καὶ ἡ ἀσυνέχειά της υπακούει σέ μιά ἀναγκαιότητα: τὰ πῶς κεντρικά ζητήματα πού ἀφοροῦν τὴν ἀλήθεια ἐνός ἔργου μποροῦν νά μεταφρασθοῦν σέ κατηγορίες τῆς ἐσωτερικῆς συνοχῆς τους.¹⁰⁵ "Ὅταν αὐτὸ δὲν εἶναι δυνατό, ἡ σκέψη φθάνει σέ ἓνα ὄριο ἀνθρώπινης σχετικότητος πέρα ἀπὸ ἐκεῖνο τῆς καλαισθητικῆς κρίσης.

Ἡ ἐσωτερικὴ συνοχή τῶν ἔργων τέχνης καὶ ἡ μετααισθητικὴ ἀλήθεια τους συγκλίνουν στὸ περιεχόμενο ἀλήθειας τους, τὸ ὁποῖο θὰ ἦταν τόσο οὐρανοκατέβητο ὅσο ἡ προκαθορισμένη ἀρμονία τοῦ Leibniz, πού ἔχει τὴν ἀνάγκη τοῦ υπερβατικοῦ δημιουργοῦ, ἂν ἡ ἀνάπτυξη τῆς ἐσωτερικῆς συνοχῆς τῶν ἔργων δὲν υπηρετοῦσε τὴν ἀλήθεια, τὴν εἰκόνα τοῦ εἶναι καθ' ἑαυτό, κάτι πού τὰ Ἰδια δὲν μποροῦν νά εἶναι. Ἡ ἀντικειμενικὴ ἀλήθεια στὴν ὁποία κατατείνουν τὰ ἔργα τέχνης προσεγγίζεται μέσω τῆς εκπλήρωσης τῆς ἰδίας τους τῆς νομοτέλειας. Ὁ μῖτος τῆς Ἀριάδνης πού ἀκολουθοῦν, ψηλαφώντας στὸ σκοτάδι τοῦ ἐσωτερικοῦ τους, εἶναι ὅτι ὅσο περισσότερο ἀνταποκρίνονται στὸν ἑαυτὸ τους, τόσο πῶς καλὰ ἀνταποκρίνονται στὴν ἀλήθεια. Αὐτὸ ὁμῶς δὲν εἶναι αὐταπάτη, διότι ἡ αὐτάρκειά τους προέρχεται ἀπὸ αὐτὸ πού τὰ ἴδια δὲν εἶναι. Ἡ προῖστορία τῶν ἔργων τέχνης εἶναι ἡ εἴσοδος τῶν κατηγοριῶν τῆς πραγματικότητος στὴ φαινομενικότητά τους. Ἀλλὰ στὴν αὐτονομία ἐνός μορφώματος αὐτές οἱ κατηγορίες δὲν ἐξακολουθοῦν νά κινούνται μόνο σύμφωνα μὲ τοὺς νόμους τῆς φαινομενικότητος, καθὼς διατηροῦν τὴ σταθερὴ κατεύθυνση πού εἶχαν

ερχόμενες από έξω. Τό ερώτημα πού απασχολεί ιά έργα τέχνης είναι πώς ή αλήθεια τής πραγματικότητας θά γίνει δική τους. Κανόνας τους είναι ή αναλήθεια. Ή καθαρή ύπαρξή τους άσκει κριτική στό πνεύμα πού απλώς χειραγωγεί τό "Άλλο του. "Ό,τι είναι κοινωνικά αναληθές, άσυνεχές, ιδεολογικό, μεταδίδεται στη δομή τών έργων τέχνης ως άσυνεχές, άκαθόριστο, άνεπαρκές. Διότι ή συμπεριφορά τών Ιδιων τών έργων τέχνης, ή αντικειμενική τους «στάση άπέναντι στην άντικειμενικότητα», παραμένει μιά στάση άπέναντι στην πραγματικότητα.¹⁰⁶

Τό έργο τέχνης ταυτίζεται μέ τόν εαυτό του καί ταυτόχρονα είναι πάντοτε κάτι διαφορετικό από τόν έαυτό του. Μιά τέτοια ετερότητα είναι παραπλανητική, διότι τό συστατικό μετααισθητικό στοιχείο εξατμίζεται μόλις προσπαθήσει κανείς νά τό άποσπάσει από τό αισθητικό επίπεδο καί νομίσει ότι τό έχει απομονώσει καί τό κρατάει στά χέρια του.

Τό γεγονός ότι σύμφωνα μέ την ιστορική τάση τό κέντρο βάρους μετατίθεται πλέον από τό υποκείμενο, ή τουλάχιστον από την προσωπική του έκφραση, προς τό πράγμα, τό έργο τέχνης, δυσκολεύει ακόμη περισσότερο τή διάκριση τών έργων τέχνης από την αντικειμενική πραγματικότητα, παρά την υποκειμενική προέλευση αυτής τής τάσης. Όλο καί πιο πολύ τά μορφώματα άποκτοΰν μιά ύπαρξη δεύτερου βαθμού, χωρίς παράθυρο γιά την ανθρώπινη διάσταση μέσα τους. Ή υποκειμενικότητα εξαφανίζεται μέσα στά έργα τέχνης ως όργανο τής άντικειμενοποίησής τους. Ή υποκειμενική φαντασία, πού εξακολουθεί νά είναι απαραίτητη, είναι άναγνωρίσιμη ως επιστροφή ενός αντικειμενικού στοιχείου στό υποκείμενο, τής αναγκαιότητας νά χαραχθεί παρ' όλα αυτά μιά διαχωριστική γραμμή γύρω από τό έργο τέχνης. Φαντασία είναι αυτή ή Ικανότητα. Σχεδιάζει κάτι εσωτερικά ισορροπημένο, δέν επινοεί αύθαίρετες μορφές, λεπτομέρειες, μύθους ή οτιδήποτε άλλο. 'Αλλά ή αλήθεια τού έργου τέχνης δέν μπορεί νά νοηθεί διαφορετικά παρά μόνον όταν μέσα στό είναι καθ' έαυτό πού φαντάζεται ένα υποκείμενο μπορεί νά διακρίνει κανείς κάτι πού υπερβαίνει τό έκάστοτε υποκείμενο. Ή διαμεσολάβηση αυτού τού υπερυποκειμενικού είναι τό έργο τέχνης.

Ἡ διαμεσολάβηση μεταξύ τού πνευματικού περιεχομένου τών έργων τέχνης καί της σύνθεσης τών στοιχείων τους εἶναι ἡ υποκειμενική συμβολή. Δεν συνίσταται μόνο στήν εργασία καί τήν προσπάθεια ἀντικειμενοποίησης. Σε αὐτό πού υπερβαίνει τήν υποκειμενική πρόθεση καί βρίσκεται ἔξω ἀπό τήν αὐθαιρεσία της ἀντιστοιχεί ἕνα παρόμοιο ἀντικειμενικό στοιχείο στό ὑποκείμενο: οἱ ἐμπειρίες του καθόσον δεν ὑπόκεινται στή συνειδητή βούλησή του. Μή εικονιστικές εἰκόνες εἶναι ἔργα τέχνης στά ὅποια ἔχουν κατασταλάξει αὐτές οἱ ἐμπειρίες, πού εἶναι ἀδύνατον νά ἀντικειμενοποιηθοῦν ἀπεικονιστικά. Ἡ διαισθητική σύλληψη καί ἡ καταγραφή τους εἶναι ὁ υποκειμενικός δρόμος πρός τό περιεχόμενο ἀλήθειας. Ἡ μόνη ἀρμόζουσα ἔννοια τού ρεαλισμοῦ, τήν ὅποια βέβαια καμμιά τέχνη δέν μπορεῖ νά ἀποφύγει σήμερα, θά ἦταν νά μένει κανεῖς ἀμετακίνητα πιστός σέ αὐτές τίς ἐμπειρίες. Ὅταν φθάνουν σέ ἀρκετό βάθος, ἀφοροῦν ἱστορικούς ἀστερισμούς πίσω ἀπό τίς προσόψεις τῆς πραγματικότητας καί τῆς ψυχολογίας. "Ὅπως ἡ ἐρμηνεία τῆς παραδοσιακῆς φιλοσοφίας πρέπει νά ἀναζητήσῃ μέ τή σκαπάνη τίς ἐμπειρίες πού θεμελίωσαν γενικά τόν μηχανισμό τών βασικῶν κατηγοριῶν καί τίς παραγωγικές-ἀπαγωγικές συναρτήσεις, ἔτσι καί ἡ ἐρμηνεία τών έργων τέχνης ἀναζητεῖ ἐπίμονα αὐτόν τόν πυρήνα τῆς υποκειμενικῆς ἐμπειρίας πού υπερβαίνει τό υποκείμενο· ἔτσι ὑπακούει στή σύγκλιση τῆς φιλοσοφίας καί τῆς τέχνης στό περιεχόμενο ἀλήθειας. Ἐνῶ τό τελευταῖο εἶναι αὐτό πού λένε τά ἔργα τέχνης καθ' ἑαυτά, πέρα ἀπό τή σημασία τους, ἐπιβάλλεται καθῶς τά ἔργα τέχνης καταγράφουν στή μορφολογική τους διάταξη ἱστορικές ἐμπειρίες, καί αὐτό δέν εἶναι δυνατόν νά γίνῃ παρά μόνο διαμέσου τού υποκειμένου: τό περιεχόμενο ἀλήθειας δέν εἶναι ἐνα ἀφηρημένο εἶναι καθ' ἑαυτό. Ἡ ἀλήθεια σημαντικῶν έργων ψευδούς συνείδησης βρίσκεται στή χειρονομία μέ τήν ὅποια ἐπισημαίνουν τήν κατάσταση τῆς ψευδούς συνείδησης παρουσιάζοντάς την ὡς κάτι ἀναπόφευκτο γι' αὐτά καί ὄχι στό γεγονός ὅτι ὡς πνευματικό τους περιεχόμενο θά μπορούσε νά θεωρηθεῖ κατευθεῖαν ἡ θεωρητική ἀλήθεια, μολοντί ἡ καθαρῇ παρουσίαση τῆς ψευδούς συνείδησης μετατρέπεται ἀσφαλῶς ἀκαταμάχητα σέ ἀλήθεια.

Στόν ἰσχυρισμό ὅτι τό μεταφυσικό περιεχόμενο τού ἀργοῦ μέρους ἀπό τό *Κουαρτέτο ἐγχορδων* ἀριθμ. 7, ἔργο 59,1, τού Beethoven δέν

μπορεί νά είναι αληθινό πρέπει νά αντίτεινει κανείς ότι αληθινή σε αυτό είναι ή λαχτάρα, άλλα ή ίδια σβήνει ανήμπορη μέσα στό τίποτε. Ή πιθανή ανταπάντηση, ότι τό προαναφερθέν χωρίο σέ ρέ ύφεση μείζονα δέν εκφράζει κανενός είδους λαχτάρα, συνοδεύεται από έναν άπολογητικό τόνο καί προκαλεί τό άντεπιχείρημα ότι τό ίδιο τό γεγονός πώς φαίνεται σάν νά ήταν αληθινό είναι άκριβώς προϊόν λαχτάρας, όπως καί όλη ή τέχνη δέν είναι τίποτε άλλο από ένα προϊόν λαχτάρας. Ή νέα ανταπάντηση θά μπορούσε νά είναι ότι αυτό τό επιχείρημα προέρχεται από τό οπλοστάσιο τού χυδαίου υποκειμενικού Λόγου. Ή αυτόματη άναγωγή κατ' άνθρωπον¹⁰⁶⁰ είναι υπερβολική ομαλή καί άπροβλημάτιστη γιά νά εξηγήσει έπαρκώς τό άντικειμενικό φαινόμενο. Είναι φθηνό νά παρουσιάζει κανείς αυτή τήν πολύ έλαφρά επιχειρηματολογία, απλώς καί μόνον επειδή έχει μέ τό μέρος της μιά συνεπή άρνητικότητα, ως βαθειά σκέψη χωρίς ψευδαισθήσεις, τή στιγμή πού ή κατάθεση των όπλων μπροστά στό κακό προδίδει τήν ταύτιση μέ αυτό, άφού ή ίδια κωφεύει άπέναντι στό συζητούμενο φαινόμενο. Ή δύναμη τού υπό συζήτηση χωρίου τού Beethoven είναι άκριβώς ή απόστασή του από τό υποκείμενο· αυτή επιθέτει στά λίγα μέτρα τού χωρίου τή σφραγίδα τής αλήθειας. Αυτό εννοούσαν άλλοτε στήν τέχνη μέ τή λέξη γνήσιο (echt), στήν όποια ό Nietzsche μπορούσε άκόμη νά δίνει ένα περιεχόμενο, ενώ σήμερα δέν επιδέχεται πιά καμμία σωτηρία.

Τό πνεύμα των έργων τέχνης δέν είναι αυτό πού σημαίνουν ούτε αυτό πού θέλουν, άλλα τό περιεχόμενο αλήθειας τους, μέ άλλα λόγια εκείνο πού αναδύεται από αυτά ως αλήθεια. Τό δεύτερο θέμα τού Adagio τής Σονάτας γιά πιάνο σέ ρέ ελασσόνα, έργο 31, 2, τού Beethoven δέν είναι ούτε απλώς μιά ώραία μελωδία -ασφαλώς υπάρχουν πίο στρογγυλεμένες, μέ καλύτερη κατατομή καί πίο πρωτότυπες- ούτε διακρίνεται γιά τήν άπόλυτη έκφραστικότητά του. Καί όμως ή έναρξη αυτού τού θέματος άνήκει στά επιβλητικά σημεία όπου παίρνει μορφή ό,τι μπορεί νά άποκαλείται τό πνεύμα τής μουσικής τού Beethoven: ή ελπίδα, μέ έναν χαρακτήρα αύθεντικότητας πού τή συλλαμβάνει τόσο ως αισθητικό φαινόμενο όσο καί πέρα από τήν αισθητική φαινομενικότητα. Όταν ένα φαινόμενο υπερβαίνει τή φαινομενικότητά του, όταν πηγαίνει πέρα από αυτή, αυτό τό «πέρα» είναι τό αισθητικό περιεχόμενο αλήθειας, τό στοιχείο τής φαινομενι-

κότητας πού όέν είναι φαινομενικότητα. Τό περιεχόμενο αλήθειας όέν είναι ένα εμπειρικό στοιχείο, ένα δεδομένο μεταξύ πολλών άλλων μέσα σέ ενα έργο τέχνης, αλλά δέν είναι καί ανεξάρτητο από τά φαινόμενα. Τό πρώτο σύμπλεγμα θεμάτων τού προαναφερόμενου Adagio, μέ την έκτακτη καί εύγλωττη ομορφιά του, είναι σχηματισμένο σάν περίτεχνο ψηφιδωτό από μορφώματα πού κάνουν αντίθέσεις καί είναι τοποθετημένα συχνά σέ απόσταση τό ένα από τό άλλο, άλλα βρίσκονται σέ μοτιβική συνάρτηση μεταξύ τους. Ή ατμόσφαιρα αυτού τού συμπλέγματος, πού παλαιότερα θά την άποκαλούσαν διάθεση, εκφράζει, όπως άσφαλώς κάθε διάθεση, την προσδοκία ενός συμβάντος- καί μέ φόντο αυτή τή διάθεση γίνεται συμβάν. Διαγράφοντας μιά ανοδική γραμμή σέ μιά κίνηση τριακοστών δεύτερων ακολουθεί λοιπόν τό δεύτερο θέμα σέ φά μείζονα. Μετά τά σκοτεινά καί διάχυτα πού προηγήθηκαν, ή συνοδευόμενη μελωδία στήν επάνω φωνή, όπως έχει συντεθεί τό δεύτερο θέμα, αποκτά τόν χαρακτήρα της, πού εκφράζει τή συμφιλίωση καί ταυτόχρονα μιά επαγγελία. Τό υπερβαΐνον δέν υπάρχει χωρίς αυτό πού υπερβαίνει. Τό περιεχόμενο αλήθειας διαμεσολαβείται από τή μορφολογική διάταξη, δέν βρίσκεται έξω από αυτή, αλλά ούτε ενυπάρχει σέ αυτή καί τά στοιχεία της. Αυτό άσφαλώς άποκρυσταλλώθηκε ως ή Ιδέα τής αισθητικής διαμεσολάβησης γενικά, τού οχήματος μέσω τού οποίου τά έργα τέχνης συμμετέχουν στό περιεχόμενο αλήθειας τους. Ή τροχιά τής διαμεσολάβησης μπορεί νά κατασκευασθεί στή δομή τών έργων τέχνης, στήν τεχνική τους. Ή γνώση τής τεχνικής μάς οδηγεί στήν άντικειμενικότητα τού ίδιου τού πράγματος, την οποία έγγυαται τρόπον τινά ή εσωτερική συνοχή τής μορφολογικής διάταξης τών έπιμέρους στοιχείων. Καί αυτή ή άντικειμενικότητα δέν μπορεί σέ τελική άνάλυση νά είναι τίποτε άλλο από τό περιεχόμενο αλήθειας. Άποστολή τής αισθητικής είναι νά άποτυώσει την τοπογραφία αυτών τών στοιχείων. Στο άύθεντικό έργο ή κυριαρχία πάνω σέ κάτι φυσικό καί υλικό έχει άπέναντί της, σάν αντίστιξη, τό άντικείμενο τής κυριαρχίας, τό όποιο διαμέσου τής άρχής τής κυριαρχίας βρίσκει έναν τρόπο γιά νά έκφρασθεί, μιά γλώσσα. Αυτή ή διαλεκτική σχέση καταλήγει στό περιεχόμενο αλήθειας τών έργων τέχνης.

Τό πνεύμα των έργων τέχνης είναι ή αντικειμενοποιημένη μιμητική τους συμπεριφορά: εναντίον τής μίμησης καί ταυτόχρονα ή μορφή της μέσα στήν τέχνη.

Ή μίμηση δέν μπορεί ούτε νά άπαλειφθεΐ απλώς ως αισθητική κατηγορία ούτε νά γίνει άποδεκτή χωρίς περιστροφές. Ή τέχνη αντικειμενοποιεί τή μιμητική παρόρμηση. Από τή μιά μεριά τή διατηρεί, ενώ από τήν άλλη τής άφαιρεί τήν άμεσότητα καί τήν άρνείται. Ή άπομίμηση αντικειμένων είναι ένα μοιραίο υποπροϊόν αυτής τής διαλεκτικής τής αντικειμενοποίησης. Ή αντικειμενοποιημένη πραγματικότητα είναι τό αντίστοιχο τής αντικειμενοποιημένης μίμησης. 'Από τήν αντίδραση στό μή εγώ προκύπτει ή άπομίμησης του. Ή ίδια ή μίμηση υποτάσσεται στήν αντικειμενοποίηση, μέ τή μάταιη ελπίδα ότι θά κλείσει τό χάσμα πού δημιουργήθηκε ανάμεσα στήν αντικειμενοποιημένη συνείδηση καί τό αντικείμενο. Καθώς τό έργο τέχνης θέλει νά γίνει παρόμοιο μέ τό "Άλλο του, μέ τά αντικείμενα, γίνεται άνόμοιο μέ αυτά. Αλλά μόνο στήν αύτοαποξένωσή του μέσω τής μίμησης άποκτά τό υποκείμενο τήν απαραίτητη δύναμη γιά νά άποσειεί τον μαγικό κλοιό τής μίμησης. Έκεΐνο πού επί χιλιετίες έκανε τά έργα τέχνης νά είναι εικόνες πραγμάτων άποκαλύπτεται από τήν Ιστορία, τόν κριτικό τους, ως κάτι μή ουσιώδες γιά τά έργα. Κανένas Joyce χωρίς τόν Proust, καί αύτός όχι χωρίς τόν Flaubert, τόν όποιο κοίταζε άφ' υψηλού. Διαμέσου τής μίμησης, όχι μακριά από αύτή, ή τέχνη κατέκτησε τήν άύτονομία της· ή Ίδια τής επέτρεψε νά άποκτήσει τά μέσα γιά τήν ελευθερία της.

Ή τέχνη δέν είναι ούτε άπεικόνιση ούτε γνώση αντικειμένων διαφορετικά θά καταντούσε διπλασιασμός τής πραγματικότητας, αυτό πού ό Husserl επέκρινε μέ αύστηρή συνέπεια στό πεδίο τής συλλογιστικής γνώσης. Απεναντίας, ή τέχνη απλώνει τά χέρια της γιά νά πιάσει τήν πραγματικότητα, κινούμενη πάντοτε στό επίπεδο των χειρονομιών* μόλις τήν αγγίξει τρομάζει καί κάνει πίσω. Τά γράμματά της είναι σημάδια αύτής τής κίνησης. Ό άστερισμός τους μέσα σέ ένα έργο τέχνης είναι τό κρυπτογράφημα τού ιστορικού χαρακτήρα τής πραγματικότητας, όχι τό πιστό είδωλό της. Μιά τέτοια συμπεριφορά συγγενεύει μέ τή μίμηση. Ακόμη καί έργα

τέχνης πού εμφανίζονται ως άπεικονίσεις τής πραγματικότητας, μόνο δευτερευόντως την αναπαράγουν γίνονται δεύτερη πραγματικότητα αντιδρώντας στην πρώτη* υποκειμενικά Αντιπροσωπεύουν τόν στοχασμό, Αδιάφορο άν οί καλλιτέχνες στοχάσθηκαν ή όχι. Μόνο τό έργο τέχνης πού γίνεται ένα είναι καθ' εαυτό χωρίς νά είκονίζει κάτι [συλλαμβάνει την ούσία, καί αυτό προϋποθέτει Ασφαλώς την Ανεπτυγμένη αισθητική υποταγή τής φύσης].^{106β}

"Αν ισχύει ό νόμος ότι οί καλλιτέχνες δέν ξέρουν τί είναι ένα έργο τέχνης, αυτό έρχεται Ασφαλώς σέ σύγκρουση μέ τή σημερινή Αναγκαιότητα τού στοχασμού στήν τέχνη* ό στοχασμός δέν είναι Ισως νοητός παρά μόνο διαμέσου τής συνείδησης τών καλλιτεχνών. Καί πράγματι αύτή ή άγνοια κηλιδώνει συχνά τό έργο σημαντικών καλλιτεχνών, προπάντων στίς πολιτιστικές ζώνες στίς όποιες ή τέχνη έχει Ακόμη τή θέση της. Ή άγνοια, λόγου χάρη ως έλλειψη γούστου, γίνεται ένύπαρκτο ελάττωμα. Τό σημείο αδιαφορίας μεταξύ τής άγνοιας καί τού Αναγκαίου στοχασμού είναι βέβαια ή τεχνική. Αύτή δέν επιτρέπει μόνο κάθε στοχασμό, αλλά τόν Απαιτεί, χωρίς όμως μέ τήν αναδρομή στήν ύπερκείμενη έννοια νά καταστρέψει τό γόνιμο σκοτάδι τών έργων.

Ό αινιγματικός χαρακτήρας είναι τό ρίγος ως ανάμνηση, όχι ως ζωντανή παρουσία.

Ή τέχνη τού παρελθόντος δέν συνέπιπτε μέ τό λατρευτικό της στοιχείο ούτε ερχόταν σέ απλή αντίθεση πρós αυτό. Αποσπάσθηκε Από τά λατρευτικά αντικείμενα μέ ένα άλμα, στό όποιο τό λατρευτικό στοιχείο μεταμορφώθηκε καί ταυτόχρονα διατηρείται, καί αύτή ή δομή αναπαράγεται σέ όλα τά στάδια τής ιστορίας της. Όλη ή τέχνη περιέχει στοιχεία έξαιτίας τών όποιων κινδυνεύει νά μήν εκπληρώσει τήν επίπονη καί επισφαλή έννοιά της: τό έπος ως υποτυπώδης Ιστοριογραφία, ή τραγωδία ως όμοίωμα μιας Ακροαματικής διαδικασίας, όπως καί τό πό αφηρημένο μόρφωμα ως διακοσμητικό σχέδιο ή τό ρεαλιστικό μυθιστόρημα ως προκαταλαμβανόμενη κοινωνική επιστήμη, ως ρεπορτάζ.

Ό αινιγματικός χαρακτήρας τών έργων τέχνης παραμένει συμφυής μέ τήν ιστορία. Ή ίδια τά έκανε άλλοτε αινίγματα, ή ίδια

εξακολουθεί και τώρα να τα κάνει, και αντίστροφα, αυτή και μόνο, πού τους προσέδωσε κύρος, άποτρέπει από τα έργα τέχνης τό οδυνηρό ερώτημα σχετικά με τόν λόγο ύπαρξής τους.

Τήν εποχή πού τυλίγονται στή σιωπή, τά έργα τέχνης είναι αρχαϊκά. Άλλά όταν δέν μιλούν πιά, μιλάει ή ίδια ή σιωπή τους.

Τά σημάδια τού τρόμου δέν τά φέρει ολόκληρη ή πρωτοποριακή τέχνη. Π ιό έμφανή είναι εκεί όπου δέν έχει διακοπεί κάθε σχέση τού τρόπου ζωγραφικής πρós τό αντικείμενο, τής μουσικής διαφωνίας πρós τήν ανεπτυγμένη και άποκηρυγμένη συμφωνία: τά σόκ τού Picasso τά προκαλούσε ή αρχή τής παραμόρφωσης. Πολλά άφηρημένα και κονστρουκτιβιστικά έργα δέν σοκάρουν· δέν είναι βέβαιο άν σέ αυτό συντελεί ή δύναμη μιας μελλοντικής κοινωνίας πού θά προκαλεί λιγότερο φόβο ή άν -και υπέρ αυτής τής εκδοχής συνηγορούν πολλά- ή αρμονία τού άφηρημένου είναι άπατηλή, όπως και ή κοινωνική ευφορία τών πρώτων δεκαετιών μετά τήν ευρωπαϊκή καταστροφή* φαίνεται ότι μιά τέτοια αρμονία παρακμάζει και στό πεδίο τής αισθητικής.

Προβλήματα προοπτικής, άλλοτε τό πίο αποφασιστικό κινούν αίτιο τής ζωγραφικής, δέν άποκλείεται νά ανακύψουν πάλι, αλλά θά έχουν απελευθερωθεί από τό στοιχείο τής απεικόνισης. Τό ερώτημα είναι μάλιστα άν κάτι άπολύτως μή παραστατικό μπορεί καν νά νοηθεί όπτικά ή μήπως καθετί εμφανιζόμενο, άκόμη και όταν ύφίσταται τίς πίο άκραίες άφαιρετικές περιστολές, φέρει άκόμη Ιχνη τού αντικειμενικού κόσμου. Τέτοιου είδους εικασίες γίνονται άναληθείς όταν τίθενται στήν υπηρεσία όποιωνδήποτε παλινρθώσεων. Τό υποκειμενικό όριο τής γνώσης είναι ότι δύσκολα ένα υποκείμενο τής γνώσης άντιστέκεται στόν πειρασμό νά βγάλει συμπεράσματα γιά τό μέλλον μέ βάση τήν προσωπική του κατάσταση. Τό ταμπού πού έχει επιβληθεί στίς σταθερές τής ιστορίας είναι ταυτόχρονα ένα εμπόδιο σέ τέτοιου είδους εικασίες. Άλλά δέν μπορεί κανείς ούτε νά φαντασθεί θετικά και παραστατικά τό μέλλον ούτε νά καθορίσει άμετάβλητες παραμέτρους* ή αισθητική συγκεντρώνεται στά αιτήματα τής στιγμής.

΄Ασφαλώς δεν μπορούμε νά όρίσουμε τί είναι ένα έργο τέχνης, άλλα ή αισθητική δεν επιτρέπεται νά άγνοεί την ανάγκη γιά έναν τέτοιο όρισμό, άλλιώς άθετεί τίς υποσχέσεις της. Τά έργα τέχνης είναι εικόνες χωρίς κάτι άπεικονιζόμενο καί κατά συνέπεια χωρίς εικόνα- είναι ουσία ώς φαινόμενο. Δέν έχουν τά χαρακτηριστικά των πλατωνικών ιδεών ώς άρχετύπων ούτε τών ομοιωμάτων τους, προπάντων δέν είναι αιώνια- είναι από κάθε άποψη ιστορικά. Ή προκαλλιτεχνική συμπεριφορά πού προσεγγίζει περισσότερο την τέχνη καί οδηγεί σέ αυτή είναι ή μετατροπή τής εμπειρίας σέ μιá εμπειρία εικόνων όπως τό έξέφρασε ό Kierkegaard: τά λάφυρα πού άρπάζουν είναι εικόνες. Τά έργα τέχνης είναι άντικειμενοποιήσεις τέτοιων εικόνων καί τής μίμησης, σχήματα εμπειρίας πού εξομοιώνουν τό υποκείμενο τής εμπειρίας μέ τόν εαυτό τους.

Μορφές τής λεγόμενης χαμηλής τέχνης, όπως τά δραματικά στιγμιότυπα τού τσίρκου, όπου στό τέλος όλοι οί ελέφαντες σηκώνονται στά πίσω πόδια ενώ πάνω σέ κάθε προβοσκίδα στέκεται άκίνητη, σέ χαριτωμένη πόζα, μιá μπαλαρίνα, είναι εικόνες χωρίς προθέσεις, άρχέτυπα αυτού πού ή φιλοσοφία τής ιστορίας άποκρυπτογραφεί στήν τέχνη. ΄Από τίς μορφές πού ή τέχνη άποστρέφεται μπορεί νά συμπεράνει κανείς πολλά γιά τό κρυφό μυστικό της, πού δέν τό υποπτεύεται κανείς πίσω από τό καθιερωμένο επίπεδο, όπου ή τέχνη ταυτίζεται μέ τίς σταθερές μορφές πού έχει λάβει.

Ομορφιά είναι ή έξοδος εκείνου πού αντικειμενοποιήθηκε στο βασίλειο τών σκοπών καί τώρα τό εγκαταλείπει.

Ἡ ιδέα μιας αντικειμενικότητας μή αντικειμενοποιημένης καί κατά συνέπεια χωρίς ρητές προθέσεις ἀναφαίνεται στην αισθητική σκοπιμότητα καθώς καί στην ἀπουσία σκοπών στην τέχνη, στην ὅποια μεταδίδεται μόνο διαμέσου τοῦ υποκειμένου, μέσω τῆς ὀρθολογικότητας ἀπό την ὁποία προέρχεται ή σκοπιμότητα. Ἡ τέχνη είναι μιά πώλωση: ὁ σπινθήρας τῆς μεταπηδά ἀπό τήν ἀποξενωνόμενη καί συγκεντρωνόμενη στόν εαυτό τῆς υποκειμενικότητα σέ εκείνο πού δέν σκηνοθετεῖται ἀπό τήν ὀρθολογικότητα, τό Φράγμα ἀνάμεσα στό υποκείμενο καί αὐτό πού ή φιλοσοφία ἄλλοτε ἀποκαλοῦσε είναι καθ' εαυτό. Ἀσύμβατη είναι μέ τήν ἐνδιάμεση περιοχή, ἐκείνη τών συστατικῶν συμβάσεων.

Ἡ καντιανή σκοπιμότητα χωρίς σκοπό είναι μιά ἀρχή πού ἀπό τήν ἐμπειρική πραγματικότητα, τό βασίλειο τών σκοπῶν τῆς αὐτοσυντήρησης, μετὰναστεύει σέ ἕνα ἄλλο, ἀποσπασμένο ἀπό αὐτό, τό ἄλλοτε ιερό. Διαλεκτικό χαρακτήρα ἔχει ή σκοπιμότητα τῶν ἐργῶν τέχνης ὡς κριτική τῆς πρακτικῆς πού θέτει σκοπούς. Παίρνει τό μέρος τῆς καταπιεσμένης φύσης, καί σέ αὐτό οφείλει τήν ιδέα μιας σκοπιμότητας διαφορετικῆς ἀπό ἐκείνη πού θέτουν οἱ ἄνθρωποι· οἱ φυσικές ἐπιστήμες τή διέλυσαν ἀσφαλῶς. Ἡ τέχνη είναι σωτηρία τῆς φύσης ή τῆς ἀμεσότητας μέσω τῆς ἀρνήσῆς τῆς, τέλεια διαμεσολάβηση. Μέ τό μή ἐξουσιαζόμενο ἐξομοιώνεται μέσω τῆς ἀπεριόριστης κυριαρχίας πάνω στό ὑλικό τῆς· αὐτό κρύβεται στό οξύμωρο τοῦ Kant.

Ἡ τέχνη, ομοίωμα τῆς κυριαρχίας των ἀνθρώπων πάνω στη φύση, ἀρνεῖται μέσω τοῦ στοχασμοῦ αὐτῇ την κυριαρχία καί τείνει νά συμπαθήσῃ τῇ φύσῃ. Ἡ υποκειμενική ὁλότητα τῶν ἐργῶν τέχνης δέν παραμένει μιά κυριαρχία ἐπιβαλλόμενη στό "Ἄλλο, ἄλλα, μέ τήν ἀπόστασή τους ἀπό αὐτό, τό ἀποκαθιστοῦν στό ἐπίπεδο τῆς φαντασίας. Μεταφερμένη στό ουδέτερο πεδίο τῆς τέχνης, ἡ κυριαρχία πάνω στή φύση χάνει τή βιαιότητά της. Ὑπό τό φῶς τῆς φανταστικῆς ἀποκατάστασης τοῦ ζημιωμένου "Ἄλλου στή δική του μορφή ἡ υποταγή τῆς φύσης γίνεται ἓνα μοντέλο τοῦ μή ζημιωμένου. Ἡ αισθητική ὁλότητα εἶναι ἡ ἀντίθεση τοῦ ἀναληθοῦς ὅλου, τῆς υφιστάμενης κοινωνίας. "Ἄν ἡ τέχνη δέν θέλει νά χρωστάει τήν ὑπαρξή της σέ τίποτε ἄλλο ἔκτος ἀπό τόν εαυτό της, ὅπως γράφει κάπου ὁ Valéry, εἶναι ἐπειδή θέλει νά γίνει παραβολή ενός εἶναι καθ' εαυτό, τοῦ μή υποταγμένου, τοῦ μή παραμορφωμένου. Ἡ τέχνη εἶναι τό πνεῦμα πού συγκροτῶντας τό οἰκεῖο του βασιλεῖο ἀρνεῖται τόν εαυτό του.

Ὑπέρ τῆς Ἰδέας ὅτι ἡ υποταγή τῆς φύσης δέν εἶναι ἓνα συμβεβηκός τῆς τέχνης, ἓνα ἀμάρτημα ὀφειλόμενο στή μεταγενέστερη ἀμαλγάμωσή της μέ τήν πορεία τοῦ πολιτισμοῦ, συνηγορεῖ τουλάχιστον τό γεγονός ὅτι οἱ μαγικές πρακτικές τῶν πρωτόγονων λαῶν φέρουν μέσα τους, ἀδιαχώριστο, τό στοιχείο τῆς κυριαρχίας πάνω στή φύση. «Ἡ βαθεῖα ἐπίδραση πού ἀσκεῖ ἡ εἰκόνα τοῦ ζῶου ἐξηγεῖται ἀπλῶς ἀπό τό γεγονός ὅτι ἡ εἰκόνα μέ τά γνωρίσματά της ἔχει τήν ἴδια ψυχολογική ἐπίδραση μέ τό ἀντικείμενο πού παριστάνει. Μέ τήν ψυχολογική ἀλλαγὴ πού ὑφίσταται ὁ ἄνθρωπος, νομίζει πῶς νοιώθει τήν ἐπενέργεια τῆς μαγείας. Ὑπὸ τήν ἄλλη μεριά, ἀπό τό γεγονός ὅτι μιά εἰκόνα μένοντας ἀκίνητη ἔχει παραδοθεῖ στήν ἐξουσία του, ὁ ἄνθρωπος ἀντλεῖ τήν πεποίθησιν ὅτι ἔχει πιάσει καί καταβάλλει τό παριστανόμενο ἄγριο ζῶο. "Ἐτσι λοιπόν ἡ εἰκόνα εἶναι γι' αὐτόν ἓνα μέσον πού τοῦ ἐπιτρέπει νά ἐξουσιάζει τό ζῶο».¹⁰⁷ Ἡ μαγεία εἶναι μιά υποτυπώδης μορφή τῆς αἰτιοκρατικῆς σκέψης, ἡ ὁποία ἀργότερα διέλυσε τή μαγεία.

Ἡ τέχνη εἶναι μιμητική συμπεριφορά πού γιά τήν ἀντικειμενοποίησίν της διαθέτει τά πιό προηγμένα ὀρθολογικά μέσα, ὑπὸ τήν ἐννοία ὅτι κατέχει καί ἐξουσιάζει τό υλικό καί τίς τεχνικές. Μέ αὐτὴ τήν

αντίφαση αντίδρα στην αντίφαση τού ίδιου τού ορθού λόγου. "Αν ό τελικός σκοπός (Τε1θ5) τού όρθου λόγου ήταν μία εκπλήρωση όχι κατ' ανάγκη ορθολογική -ή ευτυχία είναι εχθρός τής όρθολογικότητας, ένας σκοπός πού εντούτοις χρειάζεται τήν όρθολογικότητα ως μέσον-, τότε θά μπορούσαμε νά πούμε ότι ή τέχνη υιοθετεί αυτόν τόν μή ορθολογικό τελικό σκοπό. Καί στίς τεχνικές της κάνει χρήση τής πλήρους όρθολογικότητας, ενώ στόν δήθεν «τεχνικό κόσμο» ύφίσταται περιορισμούς από τή μεριά των παραγωγικών σχέσεων καί παραμένει επίσης άνορθολογική. - Κακή είναι ή τέχνη στήν εποχή τής τεχνικής όταν πλανάται ως πρός τίς κοινωνικές συνθήκες πού συνεπάγεται ή κυριαρχία τής τεχνολογίας, τήν παγκοσμιοποιημένη διαμεσολάβηση.

Η όρθολογικότητα τών έργων τέχνης άποβλέπει στήν αντίστασή τους κατά τής έμπειρικής πραγματικότητας: ορθολογική επεξεργασία τών έργων τέχνης σημαίνει μία λογικά συνεπή μορφοποίηση. "Ετσι έρχονται σέ αντίθεση πρός τόν εξωτερικό κόσμο, τόν τόπο τού όρθου λόγου πού υποτάσσει τή φύση, από τόν οποίο προέρχεται ή αισθητική όρθολογικότητα, καί γίνονται ένα είναι δι' εαυτό, χωριστή ύπαρξη. Η αντίστασή πού προβάλλουν τά έργα τέχνης στήν κυριαρχία είναι μία μιμητική έξομοίωση μέ αυτή. Για νά παραγάγουν κάτι ποιοτικά διαφορετικό από τόν κόσμο τής κυριαρχίας πρέπει νά έξομοκυθούν μέ τήν κυριαρχική συμπεριφορά. Ακόμη καί ή ένύπαρκτη πολεμική πού διακρίνει τή στάση τών έργων τέχνης άπέναντι στόν υπαρκτό κόσμο υιοθετεί τήν άρχή στήν όποια ό ίδιος υπόκειται καί ή όποια τού στερεί κάθε ειδική ποιότητα μετατρέποντάς τον σέ απλό είναι. Η αισθητική όρθολογικότητα θέλει νά επανορθώσει τίς ζημιές πού έχει προκαλέσει στόν εξωτερικό κόσμο ή όρθολογικότητα στήν υπηρεσία τής κυριαρχίας πάνω στή φύση.

Η προγραφή τού αυθαίρετου, κυριαρχικού στοιχείου τής τέχνης δέν άφορα τήν κυριαρχία, αλλά τήν απόπλυση τών άμαρτιών της, ή όποια είναι δυνατή άν τό υποκείμενο θέτει τήν αυτοκυριαρχία του καί τήν κυριαρχία πάνω στό "Άλλο του στήν υπηρεσία τού μή ταυτόσημου.

Ἡ κατηγορία τῆς μορφοποίησης, οδυνηρή δταν αὐτονομεῖται, επικαλεῖται τή δομή τοῦ ἔργου. Ἀλλά ὅσο μικρότερη εἶναι ἡ κυριαρχία πού ἀσκεῖται μέσα σε ἓνα ἔργο τέχνης, τόσο πῶ μεγάλη ἡ ἀξία του, τόσο πῶ μορφοποιημένο εἶναι. Μορφοποίηση σημαίνει ἀπουσία μορφοποίησης.

Ειδικά τὰ πλήρως κατασκευασμένα έργα τέχνης τῆς νεωτερικότητας ρίχνουν ξαφνικά φως στις ελλείψεις τῆς λογικότητας καί τῆς εμμονῆς στό ἐγγενές μορφολογικό πλαίσιο· γιά νά ἀνταποκριθοῦν στην ἐννοιά τους πρέπει νά τήν παραβιάσουν κάπως μέ μιὰ πονηριά· ὁ Klee τό ἔχει σημειώσει στό ἡμερολόγιό του. "Ένας ἀπό τοὺς στόχους πού θέτουν οἱ πῶ ἀδυσώπητοι καλλιτέχνες στόν εαυτό τους εἶναι νά πραγματοποιήσουν τή λογική τοῦ «δέν παίρνει ἄλλο» -κατά περίεργο τρόπο, ένας συνθέτης ὅπως ὁ Richard Strauss δέν εἶχε αὐτή τήν εὐαισθησία-, ἐνῶ ἀπό τήν ἄλλη μεριά τή σπάζουν, τήν ἀναστέλλουν, γιά νά τῆς ἀφαιρέσουν τόν μηχανιστικό χαρακτήρα, καθετί προβλέψιμο, πού εἶναι ἀνεπιθύμητο. Ἡ ἐπιταγή τῆς προσρμογῆς τοῦ καλλιτέχνη πρὸς τό ἔργο ζητεῖ ἀπὸ αὐτόν παρεμβάσεις στή δομή του, γιά νά μή γίνει ὥρολογιακή βόμβα. Οἱ χειρονομίες τῆς παρέμβασης, μέ τίς ὁποιες στό ὄψιμο ἔργο τοῦ Beethoven ἀρχίζουν συνήθως οἱ ἀναπτύξεις τους, τρόπον τινά μέ μιὰ πράξη τῆς βούλησης, εἶναι Ἰσως πρώιμες μαρτυρίες αὐτῆς τῆς ἐμπειρίας. Χωρίς τέτοιες παρεμβάσεις ἡ γόνιμη στιγμή τοῦ ἔργου τέχνης μετατρέπεται σέ θανάσιμη γι' αὐτό.

Τῇ διαφορᾷ μεταξύ τῆς αισθητικῆς λογικότητας καί τῆς συλλογιστικῆς μποροῦμε νά τή δούμε στά ποιήματα τοῦ Georg Trakl. Ἡ ἀλληλουχία των εικόνων -«Πόσο ὠραῖα μπαίνουν οἱ εἰκόνες στή σειρά»- δέν συγκροτεῖ ἀσφαλῶς ἓνα νοηματικό πλαίσιο σύμφωνα μέ τοὺς κανόνες τῆς λογικῆς καί τῆς αιτιότητας, πού διέπουν τήν περιοχὴ τῶν ἀποφάνσεων, προπάντων ἐκεῖνη τῶν ὑπαρκτικῶν κρίσεων, παρά τό συνδετικό «εἶναι» πού συνήθιζε ὁ Trakl- ὁ ποιητὴς τό ἐπέλεγε ὡς παράδοξο, γιά νά πει ὅτι εἶναι αὐτό πού δέν εἶναι.

"Αν καί ή δομή τους δίνει την εντύπωση δι ακολουθεῖ συνειρμούς, εντούτοις δεν αφήνεται ἀπλώς στή ροή τους. "Εμμεσα, συσκοτισμένα, αρχίζουν νά παίζουν ένα ρόλο διάφορες λογικές κατηγορίες ὅπως εκείνη τῆς, εν εἶδει μουσικῆς, ἀνοδικῆς ή καθοδικῆς καμπύλης των ἐπιμέρους στοιχείων, τῆς κατανομῆς των αποχρώσεων, τῆς σχέσης μεταξύ χαρακτηριστικῶν ὅπως αρχή, συνέχεια, τέλος. Τά στοιχεία των εικόνων συμμετέχουν σέ τέτοιες τυπικές-μορφολογικές κατηγορίες, ἀλλά νομιμοποιούνται μόνο βάσει αὐτῶν των σχέσεων, οἱ ὅποιες οργανώνουν τά ποιήματα καί τά ἀνυψώνουν πάνω ἀπό τό τυχαῖο των απλῶν ευρημάτων, τῶν ξαφνικῶν ιδεῶν. Ἡ αισθητική μορφή μπορεί νά εἶναι ὀρθολογική ἀκόμη καί ὅταν στηρίζεται στόν συνειρμό. Στόν τρόπο μέ τόν ὅποιο ή μία στιγμή καλεῖ κοντά της τήν ἄλλη ὑπάρχει ή δύναμη τῆς πειστικῆς αὐστηρότητας πού απαιτοῦν ἄμεσα τά συμπεράσματα στή λογική καί τή μουσική. Καί πράγματι ὁ Trakl, σέ μία ἐπιστολή ὅπου καταγγέλλε ἕναν ενοχλητικό μιμητή του, μιλοῦσε γιά τά καλλιτεχνικά μέσα πού ἀπέκτησε. Κανένα ἀπό αὐτά τά μέσα δέν κάνει χωρίς τό στοιχείο τῆς λογικότητας.

Αισθητική τῆς μορφῆς καί τον περιεχομένου. - Στή διαμάχη ἀνάμεσα στούς δύο προσανατολισμούς κατὰ εἰρωνικό τρόπο ἔχει τό πάνω χέρι ή αισθητική τοῦ περιεχομένου, ἀφού τό νοηματικό περιεχόμενο τῶν ἐπιμέρους ἐργῶν καί τῆς τέχνης γενικά, ὁ σκοπός της, δέν εἶναι μορφολογικός, ἀλλά ἀνάγεται στό περιεχόμενο. Αὐτό ὅμως μπορεί νά γίνει μόνο δυνάμει τῆς αισθητικῆς μορφῆς. "Αν ή αισθητική πρέπει νά πραγματεύεται τή μορφή, εἶναι ἀναγκασμένη νά τή μεταχειρίζεται μέ τό περιεχόμενο καθὼς κάνει τίς μορφές νά μιλήσουν.

Δέν μπορεί κανείς ἀπλώς νά ἀρνηθεῖ τίς διαπιστώσεις τῆς αισθητικῆς τῆς μορφῆς. Ὅσο καί ἂν υστεροῦν σέ σχέση με μία ἀπαρμείωτη αισθητική ἐμπειρία, σέ αὐτή τήν ἐμπειρία παίζουν ὅπωςδῆποτε ένα ρόλο μερικά μορφολογικά χαρακτηριστικά, ὅπως οἱ μαθηματικές ἀναλογίες καί ή συμμετρία, ή οἱ δυναμικές κατηγορίες τῆς μορφῆς, λόγου χάρι ή ἐνταση καί ή χαλάρωση μέσω ἐξισσορόπησης. Χωρίς τή λειτουργία τους δέν θά μπορούσε κανείς νά συλλάβει τά μεγάλα ἐργα τοῦ παρελθόντος, ἂν καί τά Ἰδια δέν πρέπει νά ἀποστασιοποιούνται ὡς κριτήρια. Ἦταν πάντοτε ἀπλώς στοιχεία, ἀδια-

χώριστα από τὰ πολύμορφα στοιχεία τού περιεχομένου, καί ποτέ δέν είχαν άμεση ισχύ ως τέτοια, αλλά μόνο σέ σχέση μέ αυτό πού έπρεπε νά μορφοποιηθεῖ. Όλες αυτές οί κατηγορίες είναι παραδείγματα διαλεκτικής. Τροποποιούνται άνάλογα μέ αυτό πού μορφοποιείται. Μέ τη ριζοσπαστικοποίηση τής νεωτερικότητας τροποποιούνται πλέον άποκλειστικά μέσω τής άρνησής τους: επενεργούν έμμεσα, καθώς άποφεύγονται καί δέν ισχύουν πιά. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ή σχέση πρόσ τούς παραδοσιακούς κανόνες τής σύνθεσης εικόνων από τόν Manet καί μετέπειτα, όπως σωστά παρατήρησε ό Valéry. Αυτοί οί κανόνες διαφαίνονται στην αντίσταση τού έκάστοτε έργου κατά τής επιβολής τους. Μιά κατηγορία όπως εκείνη τών άναλογιών στή δομή ενός έργου έχει νόημα μόνον εφόσον περιλαμβάνει καί τήν άνατροπή τών άναλογιών, δηλαδή τήν ίδια της τήν κίνηση. 'Ακόμη καί στή νεωτερικότητα, μέσω μιας τέτοιας διαλεκτικής οί μορφολογικές κατηγορίες άποκαθίσταντο σέ άνώτερο επίπεδο, ή πεμπτουσία τής μουσικής διαφωνίας ήταν ή αρμονία, ή πεμπτουσία τών έντάσεων ήταν ή ισορροπία. Αυτό θά ήταν αδιανόητο άν οί μορφολογικές κατηγορίες δέν είχαν μετουσιώσει στοιχεία τού περιεχομένου. 'Η μορφολογική αρχή, σύμφωνα μέ τήν οποία τά έργα τέχνης θά έπρεπε νά ένσαρκώνουν τήν ένταση καί τήν ισορροπία, καταγράφει τό ανταγωνιστικό περιεχόμενο τής αισθητικής εμπειρίας: τής άσυμφιλίωτης πραγματικότητας πού εντούτοις θέλει τή συμφιλίωση. Ακόμη καί στατικές μορφολογικές κατηγορίες όπως εκείνη τής χρυσής τομής άντιπροσωπεύουν ενα στερεοποιημένο υλικό περιεχόμενο, τήν ιδέα τής ίδιας τής συμφιλίωσης* στά έργα τέχνης ή αρμονία είχε άνέκαθεν μία αξία ως άποτέλεσμα, ενώ άπλώς ως αξιωματική θέση ή ισχυρισμός ήταν πάντοτε ιδεολογία, κάτι πού έγινε καί ή ομοιόσταση, μολονότι κατακτήθηκε αργότερα. 'Από τήν άλλη μεριά κάθε υλικό περιεχόμενο αναπύχθηκε στήν τέχνη, τρόπον τινά ως a priori τής τέχνης, μέσω τής μορφοποίησης, ή όποια άργότερα έλαβε τήν άφηρημένη μορφή τών μορφολογικών κατηγοριών, οί όποιες μέ τή σειρά τους μεταβλήθηκαν στή σχέση τους μέ τό υλικό. Μορφοποίηση σημαίνει σωστή εφαρμογή αυτής τής μεταβολής. Αυτό μπορεί νά διευκρινίσει τήν έννοια τής διαλεκτικής στό πλαίσιο τής τέχνης.

Ἡ μορφολογική ἀνάλυση ενός ἔργου τέχνης καί τῆς λειτουργίας της μορφῆς ἀπό ἴδιο τό ἔργο ἔχει νόημα μόνο σέ σχέση μέ τό συγκεκριμένο υλικό του. Ἡ κατασκευή των πῶ ἀψογῶν διαγώνιων, ἀξόνων καί γραμμῶν φυγῆς ενός πίνακα, ὅπως καί ἡ καλύτερη οικονομία μοτίβων σέ ένα μουσικό ἔργο, δέν ἔχει κανένα ενδιαφέρον ἀν δέν ἀναπτύσσεται εἰδικά μέσα ἀπό αὐτόν τόν πίνακα ἢ ἀπό αὐτή τή σύνθεση ἀντίστοιχα. Καμμιά ἄλλη ἐννοια τῆς κατασκευῆς δέν θά ἦταν νόμιμη στήν τέχνη· ἄλλιῶς μετατρέπεται ἀναπόφευκτα σέ φετίχ. Πολλές ἀναλύσεις περιλαμβάνουν τά πάντα, ἀλλά δέν ἐξηγοῦν γιατί ένας πίνακας ζωγραφικῆς ἢ ένα μουσικό ἔργο ἀποκαλοῦνται ωραία ἢ σέ τί οφείλεται ὁ λόγος ὑπαρξῆς τους. Τέτοιες ἀναλυτικές διαδικασίες πλήττονται πραγματικά ἀπό τήν κριτική τοῦ αισθητικοῦ φορμαλισμοῦ. Ἐνῶ δέν πρέπει νά ἀρκεῖται κανείς στή γενική διαβεβαίωση γιά τήν ἀμοιβαιότητα τῆς μορφῆς καί τοῦ περιεχομένου, ἀλλά νά τήν ἀναπτύσσει ἀναλυτικά σέ σχέση μέ τά ἐκάστοτε συγκεκριμένα στοιχεῖα - τά μορφολογικά στοιχεῖα παραπέμπουν πάντοτε στό περιεχόμενο καί διατηροῦν ἐπίσης μιὰ τάση σχετική μέ αὐτό. Ὁ χυδαῖος υλισμός καί ὁ ὄχι λιγότερο χυδαῖος κλασικισμός συμφωνοῦν στήν πλάνη ὅτι ὑπάρχει ἡ καθαρῇ μορφή. Τό ἐπίσημο δόγμα τοῦ υλισμοῦ ἀγνοεῖ τή διαλεκτική ἀκόμη καί τοῦ φετιχιστικοῦ χαρακτήρα στήν τέχνη. Εἰδικά ὅταν ἡ μορφή φαίνεται χειραφετημένη ἀπό κάθε δεδομένο περιεχόμενο, οἱ μορφές λαμβάνουν ἀπό μόνες τους δική τους ἐκφραση καί δικό τους περιεχόμενο. Αὐτό γίνεται φανερό σέ ἀρκετά σουρρεαλιστικά ἔργα, προπάντων στό συνολικό ἔργο τοῦ Klee: μέ τήν ἀπαρχαίωση των ἔργων τά περιεχόμενα πού καταστάλαξαν στίς μορφές ἀφυπνίζονται. Αὐτό συνέβη στό Jugendstil ἐνόψει τοῦ σουρρεαλισμοῦ, ὁ ὁποῖος ἀποκήρυξε αὐτό τό ρεύμα. Αἰσθητικά ὁ μοναχικός ἑαυτός (solus ipse) συνειδητοποιεῖ τήν ὑπαρξη τοῦ κόσμου, πού εἶναι δικός του καί τόν ἀπομονώνει στό καθεστῶς τοῦ μοναχικοῦ ἑαυτοῦ: τή στιγμή πού αὐτός καταγγέλλει τίς συμβάσεις τοῦ κόσμου.

Ἡ ἐννοια τῆς ἐντασης ἀπαλλάσσεται ἀπό τήν υποψία ὅτι εἶναι φορμαλιστική, καθῶς, δηλώνοντας διστάμενες ἐμπειρίες ἢ ἀντινομικές σχέσεις μέσα στό ἔργο, ἀναφέρεται ἀκριβῶς στό στοιχεῖο τῆς «μορφῆς» στό ὅποιο ἡ ἴδια ἀποκτᾷ χαρακτήρα περιεχομένου μέσα ἀπό τή σχέση της μέ τό "Ἄλλο της. Μέ τήν ἐσωτερική του ἐνταση τό

έργο τέχνης συνιστά ένα δυναμικό πεδίο ακόμη και όταν αντικειμενοποιείται και μένει στάσιμο. Τό έργο τέχνης ενσαρκώνει τόσο τις σχέσεις έντασης όσο και την προσπάθεια διάλυσής τους.

Στίς μαθηματικίζουσες διδασκαλίες περί αρμονίας μπορεί νά αντίτεινει κανείς ότι τά αισθητικά φαινόμενα δέν μαθηματικοποιούνται. Τά ίσα στην τέχνη δέν είναι ίσα. Αυτό έχει γίνει προφανές στή μουσική. Ή επάνοδος ανάλογων χωρίων ίσου μήκους δέν επιτυγχάνει αυτό πού προσδοκά ή άφηρημένη έννοια τής αρμονίας: κουράζει τόν άκροατή αντί νά τόν Ικανοποιεί ή, γιά νά τό πούμε λιγότερο υποκειμενικά, είναι στή μορφή πολύ μακροσκελής. Ο Mendelssohn πρέπει νά ήταν ένας άπό τούς πρώτους συνθέτες πού έλαβαν υπόψη αυτή τήν εμπειρία, στήν οποία στηρίζεται ακόμη και σήμερα ή αυτοκριτική τής σειραϊκής σχολής σχετικά μέ τίς μηχανικές άντιστοιχίες. Μιά τέτοια αυτοκριτική ένισχύεται μέ τήν αυξανόμενη δυναμική πού χαρακτηρίζει τήν τέχνη, τήν καχυποψία πού προκαλεί κάθε ταυτότητα ή οποία δέν καταλήγει στό μή ταυτόσημο. Θά μπορούσαμε νά άποτολμήσουμε τήν υπόθεση ότι οί πασίγνωστες διαφορές τής «καλλιτεχνικής βούλησης» μεταξύ τού μπαρόκ και τής Αναγέννησης στίς εικαστικές τέχνες οφείλονται σέ αυτή τήν εμπειρία. Όλες οί φαινομενικά φυσικές και κατ' αυτά άφηρημένες-άμετάβλητες σχέσεις πρέπει νά ύφίστανται τροποποιήσεις όταν μεταφέρονται στήν τέχνη, ώστε νά είναι αποδεκτές ως στοιχεία τής τέχνης. Ή τροποποίηση τής σειράς τών φυσικών άρμονικών φθόγων μέσω τού συγκερασμένου κουρδίσματος είναι τό πιό χειροπιαστό παράδειγμα. Συνήθως αυτές οί τροποποιήσεις άποδίδονται στό υποκειμενικό στοιχείο, πού υποτίθεται ότι δέν άνέχεται τήν άκαμψία μιάς δεδομένης, ετερόνομης διάταξης τού υλικού. Άλλά αύτή ή εύλογη ερμηνεία βρίσκεται πολύ μακριά άπό τήν ιστορία. Μόνο τελευταία παρατηρείται μία άναδρομή στά λεγόμενα φυσικά υλικά και φυσικές σχέσεις στήν τέχνη, μία άστική πολεμική κατά τής άναληθούς και άναξιόπιστης παραδοσιοκρατίας. Ή μαθηματικοποίηση και ποιοτική ίσοπέδωση τών καλλιτεχνικών υλικών καθώς και τών μεθόδων πού τρόπον τινά απορρέουν άπό αυτά είναι πράγματι επιτεύγματα τού χειραφετημένου υποκειμένου, τού «στοχασμού», ό όποιος άργότερα έξεγείρεται εναντίον τους. Οί πρωτόγονες διαδικασίες δέν γνιυρίζουν τέτοιου είδους σχέσεις. Ό,τι στήν

τέχνη μπορεί νά θεωρηθεί φυσικό δεδομένο και φυσικός νόμος δέν είναι κάτι πρωτογενές, άλλα αποτελεί ένόοαισθητικό προϊόν τής Ιστορίας, είναι διαμεσολαβημένο. Μιά τέτοια φύση στην τέχνη δέν είναι εκείνη πού την απασχολεί συνεχώς. Προβάλλεται πάνω της από τίς φυσικές επιστήμες ως αποζημίωση γιά τήν απώλεια των δεδομένων δομών. Πειστικό παράδειγμα είναι ή νεωτερική φυσιολογία τής αισθητήριας αντίληψης στη ζωγραφική τού ίμπρεσιονισμού, ένα οίονεί φυσικό στοιχείο. Γιαυτό λοιπόν ένας δεύτερος στοχασμός απαιτεί τήν κριτική όλων των αυτόνομημένων φυσικών στοιχείων· όπως ήλθαν, έτσι παρήλθαν. Μετά τόν δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, όταν επικρατούσε ή αὐταπάτη ότι μπορεί νά αρχίσει κανείς από τήν αρχή χωρίς νά αλλάξει ή κοινωνία, ή συνείδηση κόλλησε πάνω σέ δήθεν πρωτογενή φαινόμενα· αυτά όμως είναι ένα ιδεολόγημα όπως τά σαράντα νέα γερμανικά μάρκα στό χέρι κάθε πολίτη μετά τή νομισματική μεταρρύθμιση, μέ τά όποια υποτίθεται ότι άνοικοδομήθηκε ή οικονομία από τό μηδέν. Ή αποψίλωση καί ή άναδάσωση είναι μία μάσκα τής κατεστημένης κοινωνίας· αυτό πού είναι διαφορετικό δέν αποκρύπτει τήν ιστορική του διάσταση. Υπάρχουν άσφαλώς καί στήν τέχνη μαθηματικές σχέσεις καί αναλογίες. Άλλά μπορούν νά κατανοηθούν μόνο σέ συνάρτηση μέ συγκεκριμένες ιστορικές μορφές καί δέν επιτρέπεται νά υποστασιοποιούνται.

Ή έννοια τής ομοιόστασης, μιας έξισορρόπησης τής έντασης πού επιτυγχάνεται μόνο στήν ολότητα ενός έργου τέχνης, συνδέεται μάλλον μέ τή στιγμή τής ορατής αυτόνóμησης τού έργου τέχνης: είναι ή ώρα πού ή ομοιόσταση, άν δέν επέρχεται άμεσα, τουλάχιστον επίκειται, είναι προβλέψιμη. Ή σκιά πού πέφτει έτσι πάνω στήν έννοια τής ομοιόστασης άνταποκρίνεται στήν κρίση τήν οποία διέρχεται αύτή ή ιδέα στή σημερινή τέχνη. Στό σημείο άκριβώς όπου τό έργο τέχνης έχει βρει τόν εαυτό του καί είναι βέβαιο γι' αυτό, όταν «είναι εντάξει», παύει νά είναι εντάξει, διότι ή έπιτευγμένη αυτόνομία σφραγίζει τήν έκπραγματίσή του καί τό έργο χάνει τόν άνοιχτό του χαρακτήρα, ό όποιος μέ τή σειρά του είναι συστατικό τής ίδιας του τής Ιδέας. Στούς ηρωικούς καιρούς τού έξπρεσιονισμού μερικοί ζωγράφοι, όπως ό Καντίνσκυ, έφθασαν πολύ κοντά σέ τέτοιους στοχασμούς, λόγου χάρη όταν παρατη-

ρουσαν ότι ένας καλλιτέχνης πού πιστεύει πώς βρήκε τό ύφος του είναι ήδη χαμένος. Έδώ όμως δέν πρόκειται γιά ένα ύποκειμενικό-ψυχολογικό φαινόμενο, όπως τό αντιλαμβάνονταν τότε, αλλά γιά κάτι πού έχει τίς ρίζες του στην άντινομία τής ίδιας τής τέχνης. Ή άνοιχτή μορφή, την όποια επιδιώκει, καί ή κλειστή -ή «τελειότητα»-, ή μόνη μέ τήν όποια προσεγγίζει τό ιδανικό τού είναι καθ' εαυτό, τού μή μαγειρευμένου, αυτού πού άντιπροσωπεύει τό άνοιχτό, είναι μεταξύ τους άσυμβίβαστες.

Τό έργο τέχνης είναι μιά συνισταμένη, καί αυτό σημαίνει ότι δέν περιέχει πιά κανένα νεκρό, άνεπεξέργαστο καί άδιαμόρφωτο υπόλειμμα· ή άποστροφή πρós κάθε τέτοιο ώμό υλικό είναι ένα άποφασιστικό στοιχείο κάθε κριτικής, από τό όποιο έξαρτάται ή ποιότητα κάθε έργου καί τό όποιο άτροφεί όταν ή φιλοσοφική κριτική τού πολιτισμού αιωρείται πάνω από τά έργα χωρίς νά καταπιάνεται μέ τήν εσωτερική τους σύσταση. Ή πρώτη ματιά πού γλιστράει πάνω σέ μιά παρτιτούρα, όπως καί τό ένστικτο πού ενώπιον ενός πίνακα κρίνει τήν άξια του, καθοδηγείται από τή συνείδηση τής πλήρους διαμόρφωσης, από τήν άποστροφή πρós τό άκατέργαστο, τό όποιο άρκετά συχνά συμπίπτει μέ εκείνο πού προκαλούν οί κοινωνικές συμβάσεις στά έργα τέχνης καί ή άπειροκαλία θεωρεί ίσως πλεονέκτημά τους, μιά ύπερυποκειμενική άξια τους. 'Ακόμη καί όταν τά έργα τέχνης άναστέλλουν τήν άρχή τής πλήρους διαμόρφωσης καί μένουν άνοιχτά στό ώμό, καθρεφτίζουν έτσι τό αίτημα τής πλήρους μορφοποίησης. Αληθινά μορφοποιημένα είναι τά έργα στά όποια τό χέρι πού τά πλάθει χαϊδεύει τό υλικό όσο γίνεται πío τρυφερά· ή γαλλική παράδοση ένσαρκώνει αυτή τήν ιδέα μέ υποδειγματικό τρόπο. Απαραίτητο γιά μιά καλή μουσική είναι τόσο νά μήν υπάρχει κανένα περιττό μέτρο πού κροταλίζει στό κενό, κανένα άπομονωμένο άνάμεσα στίς διαστολές του, όσο καί νά μήν εμφανίζεται κανένας ενόργανος ήχος πού, όπως λένε οί μουσικοί, ό συνθέτης δέν τόν έχει «άκούσει», πού ή υποκειμενική ευαισθησία δέν τόν έχει άποσπάσει από τόν Ιδιαίτερο χαρακτήρα τού οργάνου στό οποίο έπαφίεται τό χωρίο. Πάνω από όλα πρέπει νά έχει «άκούσει» τόν συνδυασμό των οργάνων ενός συμπλέγματος· ή άντικειμενική άδυναμία τής παλαιότερης μουσικής είναι ότι δέν επιτύχανε αυτή τή διαμεσολάβηση ή

την πραγματοποιούσε μόνο τυχαία καί σποραδικά. Ἡ φεουδαρχική διαλεκτική μεταξύ κυρίου καί δούλου βρήκε καταφύγιο στά Ἔργα τέχνης, πού ἡ καθαρὴ ὑπαρξή τους ἔχει κάτι φεουδαρχικό.

Ὁ παλαιός μωρός στίχος ἀπὸ ἓνα πολιτικό καμπαρέ «Ἡ ἀγάπη ἔχει κάτι ερωτικό» εἶναι μιά πρόκληση γιὰ τὴν παραλλαγή ὅτι ἡ τέχνη ἔχει κάτι αισθητικό, καί αὐτό, ὡς μέμνησο τοῦ στοιχείου πού ἡ κατανάλωσή της ἔχει ἀπωθήσει, πρέπει νά τό πάρουμε σοβαρά. Εἶναι μιά ιδιότητα πού ἀποκαλύπτεται κυρίως μέ τὴν ἀνάγνωση, ὅπως καί μέ τὴν ἀκρόαση τῆς μουσικῆς· πρόκειται γιὰ τό ἴχνος πού ἀφήνει κάθε μορφοποίηση σέ ο,τι μορφοποιεῖ χωρὶς νά τό βιάζει: τό συμφυλιωτικό στοιχεῖο τοῦ πολιτισμοῦ στὴν τέχνη, πού δέν λείπει οὔτε ἀπὸ τὴν πιό σφοδρὴ διαμαρτυρία. Εὐνυπάρχει στὴν ἐκφράση επαγγελματική ἱκανότητα τοῦ τεχνίτη, πού δέν μπορεῖ νά ταυτισθεῖ μέ τό χειροτεχνικό ἐπάγγελμα. Ἡ σημασία αὐτοῦ τοῦ στοιχείου πρέπει νά ἔχει μεγαλώσει στὴν Ἱστορία τῆς νεωτερικότητας· στὴν περίπτωση τοῦ Bach, παρὰ τό ἀνώτατο μορφολογικὸ ἐπίπεδό του, θά ἦταν μάλλον ἀναχρονισμός νά μιλοῦμε γι' αὐτό· δύσκολα θά ταίριαζε καί στὸν Mozart ἢ τὸν Schubert, διόλου μάλιστα στὸν Bruckner, ὁποσδήποτε ὅμως στὸν Brahms, τὸν Wagner, ἀκόμη καί τὸν Chopin. Σήμερα αὐτό τό χαρακτηριστικό εἶναι ἡ εἰδοποιὸς διαφορὰ ἀπὸ τὴν εἰσβάλλουσα ἀπειροκαλία, ἓνα κριτήριο ἀριστοτεχνίας. Τίποτε δέν επιτρέπεται νά μένει ὠμό, ἀκόμη καί τό πιό ἀπλό πρέπει νά φέρει αὐτό τό Ἰχνος τοῦ πολιτισμοῦ, πού εἶναι τό καλλιτεχνικὸ ἄρωμα στό ἔργο τέχνης.

Ἡ ἐννοία τοῦ διακοσμητικοῦ στοιχείου, τοῦ στολιδιού, πού ἐπικρίθηκε εντονότατα ἀπὸ τὴ «νέα αντικειμενικότητα»,¹⁰⁷ ἔχει ἐπίσης τὴ διαλεκτικὴ της. Ἡ θέση ὅτι τό μπαρόκ εἶναι διακοσμητικό δέν τὰ λέει ὅλα. Εἶναι ἀπόλυτη διακόσμηση (*decorazione assoluta*), σάν νά εἶχε ἀπελευθερωθεῖ ἀπὸ κάθε σκοπὸ, ἀκόμη καί ἀπὸ τὸν θεατρικό, καί νά εἶχε ἀναπτύξει ἰδιαίτερο μορφολογικὸ νόμο. Δέν διακοσμεῖ πλέον κάτι, ἀλλὰ εἶναι μόνο στολίδι καί τίποτε ἄλλο· ἐτσι καταστρατηγεῖ τὰ σχέδια τῆς κριτικῆς τῆς διακόσμησης. Μπροστά στά μορφώματα υψηλῆς ἀξίας τῆς ἐποχῆς μπαρόκ τὰ ἐπιχειρήματα κατὰ των γύψινων στοιχείων εἶναι ἀδέξια: τό εὐπλαστο υλικὸ ἐναρμονίζεται ἀκριβῶς μέ τό μορφολογικὸ *a priori* τῆς ἀπόλυτης διακό-

σμισης. Μέ την προοδευτική μετουσίωση μέσα σε τέτοια μορφώματα τό μεγάλο θέατρο του κόσμου, τό ἱ'ΙΓυΓη Γηιηώ, έγινε ὠβαίπίΓη ἀέ!, ὁ αισθητός κόσμος ὡς θέαμα γιά τούς θεούς.

Ἐνώ ἡ ἀστική νοικοκυροσύνη ἤλπιζε ὅτι τά καλοδουλεμένα προϊόντα τῆς χειροτεχνίας θά ἀντέξουν στόν χρόνο καί θά μπορούν νά κληροδοτηθοῦν, σήμερα ἡ ιδέα τῶν «γερών πραγμάτων» πέρασε στή συνεπή διαμόρφωση τῶν τεχνουργημάτων. Στό περιβάλλον τῆς τέχνης δέν μπορεῖ νά μένει τίποτε ακατέργαστο, καί αὐτό ἀπομονώνει τά ἔργα ἀκόμη πιό πολύ ἀπό τόν ἀπλό ἐμπειρικό κόσμο. Αὐτή ἡ στεγανοποίηση συνδέεται μέ τήν ιδέα τῆς προστασίας τῶν ἔργων τέχνης ἀπό τή φθορά τους μέσα στόν χρόνο. Κατά παράδοξο τρόπο οἱ αισθητικές ἀρετές τῶν ἀστών, ὅπως ἡ προτίμηση τοῦ καλοφτιαγμένου καί γεροῦ πράγματος, μετανάστευσαν στήν ἀντιαστική πρωτοπορία.

Μιά τόσο εὐλογη καί φαινομενικά γενικῆς ισχύος ἐπιταγή ὅπως τό αἶτημα γιά ευκρίνεια καί ἀρθρωση ὅλων τῶν στοιχείων ἑνός ἔργου τέχνης δείχνει ὅτι κάθε ἀμετάβλητη παράμετρος τῆς αισθητικῆς οδηγεῖ στή διαλεκτική της. Μιά δεύτερη καλλιτεχνική λογική μπορεῖ νά ἀναιρέσει τήν πρώτη, ἐκείνη τῆς ευκρίνειας. "Ἔργα υψηλῆς ποιότητας εἶναι δυνατόν νά παραμελήσουν τήν ευκρίνεια γιά χάρη ἑνός ὅσο γίνεται πιό πυκνοῦ δικτύου σχέσεων, νά φέρουν μερικά συμπλέγματα πιό κοντά τό ἓνα στό ἄλλο, ἐνώ σύμφωνα μέ τό αἶτημα τῆς ευκρίνειας θά ἔπρεπε νά εἶναι αὐστηρά διακριτά καί διαφορετικά. Ἡ ιδέα μερικῶν ἔργων τέχνης ἀπαιτεῖ κατευθεῖαν τήν ἀπάλειψη τῶν ὀρίων ἀνάμεσα στά ἐπιμέρους στοιχεία τους: ἐκεῖνα πού θέλουν νά ἐνσαρκώσουν τήν ἐμπειρία τοῦ ἀσαφούς καί ἀόριστου. Αλλά τό ἀσαφές καί ἀόριστο πρέπει μέσα στά ἔργα νά εἶναι διακριτό ὡς ἀσαφές καί ἀόριστο, πρέπει νά εἶναι «πλήρως διαμορφωμένο» ὡς τέτοιο. Τά αυθεντικά ἔργα πού ἀρνούνται νά ἱκανοποιήσουν τό αἶτημα τῆς ευκρίνειας τό προϋποθέτουν σιωπηρά θέλοντας νά τό ἀρνηθοῦν μέσα τους- ουσιώδης γιά τέτοια ἔργα δέν εἶναι ἡ ἀσάφεια αὐτή καθ' ἑαυτή, ἀλλά ἡ ἀρνηση τῆς ευκρίνειας καί τῆς σαφήνειας. Αλλιῶς θά ἦταν ἐρασιτεχνικά.

Στην τέχνη επαληθεύεται ή ρήση ότι ή γλαύκα τής 'Αθήνας αρχίζει νά πετάει τό βράδυ.^{107P} Όσο ή ύπαρξη καί ή λειτουργία των έργων τέχνης στην κοινωνία ήταν ακόμη άδιαμφισβήτητες καί επικρατούσε ένα είδος συναίνεσης ανάμεσα στη βεβαιότητα τής κοινωνίας γιά τόν έαυτό της καί στη θέση πού καταλάμβαναν τά έργα σέ αυτή, δέν υπήρχε ανάγκη νά στοχάζεται κανείς πάνω στό αισθητικό νόημα των έργων τέχνης: ήταν κάτι δεδομένο καί φαινόταν αυτόνοτο. Ό φιλοσοφικός στοχασμός αρχίζει νά καταπιάνεται μέ όρισμένες κατηγορίες μόνον όταν, σύμφωνα μέ την έκφραση τού Hegel, όταν δέν είναι πιά ουσιώδεις, όταν δέν είναι άμεσα παρούσες καί άδιαμφισβήτητες.

Η κρίση τού νοήματος στην τέχνη, πού στό εσωτερικό της είναι προϊόν τής άκαταμάχητης κίνησης τού νομιναλισμού, συμβαδίζει μέ την έξωκαλλιτεχνική εμπειρία, διότι τό ένδοιασθητικό πλαίσιο συναρτήσεων πού συνιστά τό νόημα άντανεκλά τή νοηματικότητα τής εμπειρικής ύπαρξης καί τής πορείας τού κόσμου, πού άποτελεί τή μή ρητή καί γιαντό ακόμη πύ καθοριστική a priori προϋπόθεση τών έργων.

Τό πλαίσιο συναρτήσεων, ως ένδοιασθητική ζωή τών έργων, είναι ομοίωμα τής εμπειρικής ζωής, ή άνταύγεια τής όποιας, ως νοηματικός χαρακτήρας, πέφτει πάνω της. Έτσι όμως ή έννοια τού νοηματικού πλαισίου γίνεται διαλεκτική. Η διαδικασία πού κάνει τό έργο τέχνης νά άνταποκρίνεται έσωτερικά πρós τήν έννοιά του, χωρίς νά προσανατολίζεται πρós κάτι γενικό, αρχίζει νά άποκαλύπτεται θεωρητικά μόνον όταν στην ιστορία τής τέχνης τό Ιδιο τό

νοηματικό πλαίσιο, κατά συνέπεια και ή παραδοσιακή του έννοια, έχει χάσει τη σταθερή του βάση.

Ο έξορθολογισμός των μέσων οδηγεί, όπως παντού έτσι και στην τέχνη, στη φετιχοποίησή τους. Όσο πιο καθαρά τα κατέχει και τα χρησιμοποιεί κανείς κατά βούληση, τόσο περισσότερο τείνουν αντικειμενικά να γίνουν αυτοσκοπός. Αυτός είναι ο μοιραίος κίνδυνος της νεώτερης εξέλιξης και όχι ή απομάκρυνση από τις υποτιθέμενες ανθρωπολογικές σταθερές ή ή απώλεια της απλοϊκότητας την οποία θρηνούν μερικοί συναισθηματικοί. Στη θέση των σκοπών, δηλαδή των Ιδίων των μορφωμάτων, εμφανίζονται οι δυνατότητές τους, σκαριφήματα έργων, κενά κελύφη, και όχι τα ίδια τα έργα: αυτό τα κάνει αδιάφορα. Μέ την ενίσχυση του υποκειμενικού Λόγου στην τέχνη, αυτά τα σχήματα λαμβάνουν τον χαρακτηρισμό υποκειμενικών επινοήσεων, δηλαδή ανεξάρτητων από το ίδιο το έργο, αυθαίρετων εφευρέσεων. Τα χρησιμοποιούμενα μέσα -όπως υποδηλώνουν συχνά ακόμη και οι τίτλοι των έργων- γίνονται αυτοσκοπός· το ίδιο και τα υλικά. Αυτό είναι ή ψευδής όψη της απώλειας του νοήματος. "Όπως στην ίδια την έννοια του νοήματος πρέπει να γίνεται διάκριση ανάμεσα στην αλήθεια και το ψεύδος, έτσι μπορούμε να μιλούμε και για έναν ψευδή αφανισμό του νοήματος. Εκδηλώνεται όμως και μέσω της κατάφασης, ως έκθειασμός της υφιστάμενης τάξης πραγμάτων με τη λατρεία των καθαρών υλικών και της καθαρής κατοχής και διάθεσής τους, δύο στοιχεία που κατά εσφαλμένο τρόπο διαχωρίζονται.

Ο αποκλεισμός της θετικότητας σήμερα γίνεται μία ετυμηγορία για τη θετικότητα του παρελθόντος, όχι για τη λαχτάρα που ανοίξε τα μάτια της σε εκείνη.

Η αισθητική λάμψη δεν είναι απλώς μία καταφατική ιδεολογία, αλλά και μία άνταύγεια της μη εξουσιαζόμενης ζωής: καθώς ή τελευταία αντίστέκεται στις δυνάμεις που τείνουν να την αφανίσουν, ένσαρκώνει την ελπίδα. Η λάμψη δεν είναι μόνον ένα απατηλό τέχνασμα της πολιτιστικής βιομηχανίας. Όσο μεγαλύτερη είναι ή αξία ενός έργου, τόσο πιο λαμπρό είναι. Αυτό ισχύει ακόμη πιο πολύ για το γκρίζο έργο, που καταστρέφει το technicolor.

Τό ποίημα του Ε. Μόρικε για τό εγκαταλειμμένο κορίτσι είναι πολύ μελαγχολικό, πιά θλιβερό από τό θέμα του. Στίχοι όπως «Ξαφνικά μου περνάει από τό μυαλό, / άπιστο αγόρι, / πώς τή νύχτα σέ είδα / στό όνειρό μου»¹⁰⁸ εκφράζουν άπροκάλυπτα φοβερές εμπειρίες: τό ξύπνημα τού κοριτσιού πού νοιώθει ότι ό ύπνος ήταν μιά μάταιη παρηγοριά καί ή συνειδητοποίηση της απόγνωσης. Παραταύτα έχει καί αυτό τό ποίημα τό καταφατικό του στοιχείο, πού, παρά την αυθεντικότητα τού συναισθήματος, κρύβεται στη μορφή, μολονότι ό ρυθμός μέ τίς τέσσερις άρσεις καί ή σταυρωτή όμοιοκαταληξία αποκλείουν τό ενθαρρυντικό στοιχείο τής ασφαλούς συμμετρίας. Τό προσεκτικό πλησίασμα πρós τό δημοτικό τραγούδι κάνει τό κορίτσι νά μιλάει όπως καί τόσα άλλα κορίτσια: ή παραδοσιακή αισθητική θά μπορούσε νά έξάρει τό ποίημα ως χαρακτηριστικό δείγμα. Άπό τότε έχει χαθεί τό λανθάνον άγκάλιασμα τής μοναξιάς, μιά κατάσταση στην οποία ή κοινωνία παρηγορεί ψιθυριστά εκείνον πού είναι τόσο μόνος όπως μέ τό πρώτο χάραμα. Καθώς στέρεψαν τά δάκρυα, αυτή ή ενθάρρυνση δέν είναι πιά άκουστή.

Τά έργα τέχνης δέν είναι απλώς πράγματα, συστατικά ενός ευρύτερου όλου πού τά περιλαμβάνει. Συμμετέχουν χαρακτηριστικά στη διαδικασία έκπραγμάτωσης, καθώς ή άντικειμενοποίησή τους είναι ομοίωμα εκείνης τών πραγμάτων τού έξωκαλλιτεχνικού κόσμου* μόνον υπό αυτή τήν έννοια θά μπορούσαν νά θεωρηθούν άπεικά-σματα, όχι ως απομιμήσεις ξεχωριστών αντικειμένων τού εμπειρικού κόσμου. Ή έννοια τού κλασσικού, πού δέν συνιστό μόνον ένα πολιτιστικό ιδεολόγημα, έχει τήν εφαρμογή της σέ έργα τέχνης πού πραγματοποίησαν σέ μεγάλο βαθμό μιά τέτοια άντικειμενοποίησή καί κατ' αυτά είναι τά πιά έκπραγματισμένα. Μέ τήν άρνηση τής δυναμικής του τό άντικειμενοποιημένο έργο τέχνης στρέφεται εναντίον τής ίδιας του τής έννοιας. Γιαυτό ή αισθητική άντικειμενοποίηση είναι πάντοτε καί φετιχισμός, ό όποιος μέ τή σειρά του προκαλεί συνεχώς εξεγέρσεις. Ένώ κανένα έργο δέν μπορεί, σύμφωνα μέ τόν Valéry, νά ξεφύγει από τό ιδανικό τής κλασσικότητάς του, κάθε αυθεντικό έργο στρέφεται εναντίον του* από αυτό μεταξύ άλλων αντλεί ή τέχνη τή ζωή της. Λόγω τής ανάγκης τους νά άντικειμενοποιηθούν, τά έργα τέχνης τείνουν νά παγώσουν: αυτή ή τάση άκαμψίας ενυπάρχει στην άρχή τής τελειότητάς τους. Καθώς τά έργα τε-

χνης επιδιώκουν μιά έσωτερική ισορροπία ώς ένα είναι καθ' έαυτό, κλείνονται στον εαυτό τους, ενώ μόνο παραμένοντας άνοιχτά μπορούν νά ξεπεράσουν τό άπλώς ύπαρχον. Τό γεγονός ότι η διαδικασία πού συνιστούν τά έργα τέχνης ζικνητοποιείται μέσα τους μέ την άντικειμενοποίηση των έργων φέρνει όλον τόν κλασσικισμό κοντά σέ μαθηματικές σχέσεις. Εναντίον τής κλασσικότητας των έργων δέν έξεγείρεται μόνο τό ύποκείμενο, πού αισθάνεται καταπιεσμένο, αλλά και ή άξίωση αλήθειας των έργων, μέ τήν οποία συγκρούεται τό ιδανικό τής κλασσικότητας. Η πρόσληψη συμβατικού χαρακτήρα δέν είναι κάτι έξωτερικό πρós την άντικειμενοποίηση των έργων τέχνης, ενα σύμπτωμα παρακμής, αλλά ελλοχεύει μέσα τους· ή εύρύτερη δεσμευτικότητα πού άποκτούν τά έργα τέχνης μέ τήν άντικειμενοποίηση τους τά εξομοιώνει μέ τίς έκάστοτε κυρίαρχες γενικές κατηγορίες. Τό κλασσικιστικό ιδανικό άσπληγς τελειότητας είναι τόσο άπατηλό όσο και ή λαχτάρα γιά καθαρή και μή έξουσιαζόμενη άμεσότητα. Τά κλασσικιστικά [ή νεοκλασσικά] έργα είναι άβάσιμα. Τά άρχαία πρότυπα πού μιμούνται βρίσκονται πολύ μακριά στό παρελθόν: ή παντοδύναμη ύφολογική άρχή δέν συμβιβάζεται μέ τίς παρορμήσεις μέ τίς όποιες φιλοδοξεί νά ενωθεί: τό άδιαμφισβήτητο κάθε κλασσικισμού είναι πλασματικό επίτευγμα. Τό όψιμο έργο του Beethoven σηματοδοτεί την εξέγερση ενός από τους πιό επιβλητικούς καλλιτέχνες του κλασσικισμού κατά τής άπάτης πού ενυάρχει στην άρχή του. Ο ρυθμός τής περιοδικής επανόδου ρομαντικών και κλασσικιστικών ρευμάτων, αν πράγματι μπορεί κανείς νά διαπιστώσει μιά τέτοια διακύμανση στην Ιστορία τής τέχνης, προδίδει τόν άντινομικό χαρακτήρα τής Ιδίας τής τέχνης, όπως εκδηλώνεται μέ τόν πιό άπτό τρόπο στη σχέση τής μεταφυσικής άξίωσής της, τής φιλοδοξίας της νά ξεπεράσει τόν χρόνο, μέ τήν παροδικότητά της, τό εφήμερο ενός απλού έργου άνθρώπων. Τά έργα τέχνης γίνονται όμως σχετικά επειδή πρέπει νά διατείνονται ότι είναι άπόλυτα, ότι τό πλήρως άντικειμενοποιημένο έργο τέχνης μετατρέπεται σέ ένα πράγμα άπολύτως αθύπαρκτο, ένα είναι καθ' εαυτό και παύει πιά νά είναι έργο τέχνης. "Αν τό έργο τέχνης γινόταν φύση, όπως άπαιτεί από αυτό ό ιδεαλισμός, αυτό θά σήμαινε τήν κατάργησή του. Μία από τίς αύταπάτες τής άστικής συνείδησης από τόν Πλάτωνα και έξής είναι ότι μπορεί κανείς νά λύσει άντικειμενικές άντινομίες άκο-

λουθώντας μια μέση οδό ανάμεσα στα άκρα, ενώ αυτή ή μέση οδός αποκρύπτει την αντινομία και ίσασπάται από αυτή. Όπως ό κλασσικισμός, έτσι και τό έργο τέχνης, σύμφωνα μέ την έννοια του, είναι επισφαλές. Τό ποιοτικό άλμα μέ τό οποίο ή τέχνη φθάνει κοντά στα όρια τής σιωπής είναι ή έσχατη συνέπεια από την ανάπτυξη τής άντινομίας της.

Μετεξελίσσοντας μία ιδέα τού Baudelaire ό Valéry άνέπτυξε μία έννοια τής κλασσικότητας πού τού επέτρεπε νά άποκαλει κλασσικό άκόμη και τό επιτυχές ρομαντικό έργο τέχνης.¹⁰⁹ Μία τόσο παρατεντωμένη έννοια τού κλασσικού δέν άντέχει και σπάζει. Τό σημείωσε ή μοντέρνα τέχνη πρίν από σαράντα και πλέον χρόνια. Ό νεοκλασικισμός κατανοείται σωστά μόνο σέ σχέση μέ την καταστροφή τού κλασσικού, πού στόν σουρρεαλισμό είναι καταφανής, καθώς γκρεμίζει τις εικόνες τής άρχαιότητας από τόν πλατωνικό ούρανό. Στόν Max Ernst οί ίδιες τριγυρνούν σαν φαντάσματα ανάμεσα στους άστους τής τελευταίας περιόδου τού δέκατου ένατου αιώνα, άφού πλέον άντιπροσωπεύουν μόνον οудέτερα μορφωτικά άγαθά. Όπουδήποτε αυτά τά κινήματα, πού κατά περιόδους άγγιζαν τόν Picasso και άλλους έξω από τήν ομάδα τους, είχαν τήν άρχαιότητα ως θέμα τους, ή αισθητική κατάληξή της ήταν ή κόλαση, όπως άλλοτε και ή θεολογική της μοίρα στόν χριστιανισμό. Τά αύτούσια επιφάνεια αύτών τών άρχαίων θεών στήν πεζή καθημερινότητα, πού έχουν τή μακρά προΐστορία τους, τούς άπομαγικοποιούν. Ένώ παλαιότερα ή άρχαιότητα είχε μία αιώνια κανονιστική άξια, μεταφερμένη στό παρόν άποκτά μία ιστορική σημασία πού άνταποκρίνεται στήν ξεθωριασμένη, άποδυναμωμένη άστική ιδέα. Η μορφή της, ενα άπλό περίγραμμα πιά, είναι ή παραμόρφωση. Θετικά παραφουσκωμένες ερμηνείες τού νεοκλασικισμού σύμφωνα μέ τό σύνθημα τού Cocteau «ή τάξη μετά τήν άταξία» (*l'ordre après le désordre*), όπως και, μερικές δεκαετίες άργότερα, εκείνη τού σουρρεαλισμού ως ρομαντικής άπελευθέρωσης τής φαντασίας και τών συνειρμών, νοθεύουν τά φαινόμενα εμφανίζοντας τα ως άθώες κινήσεις: όπως άλλοτε ό Poe, παρουσιάζουν τή φρικαλέα στιγμή τής άπομαγικοποίησης ως μαγεία. Επειδή εκείνη ή στιγμή δέν μπορούσε νά διαιωνίζεται, οί διάδοχοι εκείνων τών κινήμάτων ήταν καταδικασμένοι νά κάνουν τήν

παλινόρθωση ή νά επαναλαμβάνουν τίς επαναστατικές χειρονομίες ενός άνίσχυρου τυπικού. Ο Baudelaire επιβεβαιώθηκε: ή μοντέρνα τέχνη υπό την έμφαντική έννοια όέν ευδοκιμεί σε πεδία μακαριότητας πέρα από τόν κόσμο των έμπορευμάτων, αλλά άναπτύσσεται καί όξύνεται μόνο διαμέσου τής έμπειρίας αυτού τού κόσμου, ενώ ή Ιδια ή κλασσικότητα κατάντησε μιά μεγαλοπρεπής πατάτα για τη διακόσμηση σαλονιών καί αιθουσών. Τά ειρωνικά σχόλια τού Brecht για τήν κλασσική πολιτιστική κληρονομιά, πού με τή μορφή γύψινων αγαλμάτων έπρεπε νά μεταφερθεί από τούς φύλακες της σε άσφαλές μέρος [λόγω των βομβαρδισμών], έχουν τήν Ιδια ρίζα· αν άργότερα παρeisέφρησε στόν Brecht μιά θετική έννοια τού κλασσικού, πού δέν διέφερε πολύ από τήν περίπτωση τού Στραβίνσκυ, τόν όποιο ό Brecht είχε διασύρει ως Tui,¹ αυτό ήταν μιά άναπόφευκτη προδοσία: άνταποκρινόταν στη σκλήρυνση τής Σοβιετικής Ένωσης πού γινόταν ενα αυταρχικό κράτος. Η στάση τού Hegel άπέναντι στην κλασσική τέχνη ήταν τόσο αμφίρροπη όσο καί ή τοποθέτηση τής φιλοσοφίας του άπέναντι στις έναλλακτικές κατευθύνσεις τής δντολογίας καί τής δυναμικής θεώρησης. Εκθείασε την τέχνη τών Ελλήνων ως αιώνια καί αξεπέραστη καί από τήν άλλη μεριά διέκρινε ότι τό κλασσικό έργο έχει ξεπεραστεί από εκείνο πού ό ίδιος άποκαλούσε ρομαντικό έργο τέχνης. Η έτυμηγορία τής ιστορίας, τήν οποία ό Hegel επικύραχνε, δέν δικαίωσε τήν πίστη στις αμετάβλητες παραμέτρους, στις λεγόμενες σταθερές. Η υποψία του ότι ή τέχνη γενικά τείνει νά άπαρχαιωθεί πρέπει νά χρωματίσθηκε από τήν προαίσθηση μιας τέτοιας εξέλιξης. Από μιά αύστηρά έγελιανή άποψη ό κλασσικισμός, περιλαμβανόμενης καί τής μετουσιωμένης μορφής πού έλαβε στους νεώτερους χρόνους, δέν μπορούσε νά έχει άλλη τύχη· μόνον αύτή τού άξιζε. Η έσωτερική ή ένδοπλαισιακή κριτική -τό πιό θαυμαστό μοντέλο της, πάνω στό πιό θαυμαστό άντικείμενο, είναι ή έργασία τού Benjamin για τίς Έκλεκτικές σιγχένειες τού Goethe- παρακολουθεί τίς ρωγμές τού περιεχομένου αλήθειας τών κλασσικών έργων πού έχουν δεσμευτική Ιστορική σημασία. Μιά τέτοια κριτική θά μπορούσε νά έχει άπεριόριστο πεδίο έφαρμογής. Η τέχνη δέν πήρε ασφαλώς ποτέ τόσο σοβαρά τή δεσμευτική ισχύ τού κλασσικού ιδανικού, άφού ποτέ δέν πήρε καί τόν εαυτό της τόσο σοβαρά. "Όταν κάποτε τό έκανε, βίασε τόν εαυτό της μέ αύτή τήν αύστηρότητα καί

ό αὐτοβιασμός τῇ ζημίωσε. Ἡ ἐλευθερία τῆς τέχνης ἀπέναντι στή στυγνὴ ἀναγκαιότητα (*dira necessità*) τῆς ἐμπειρικῆς πραγματικότητας δὲν συμβιβάζεται με τὸ κλασσικὸ ἰδανικὸ τῆς τέλειαις ἐσωτερικῆς συνοχῆς, ἢ ὅποια ἀπὸ τῇ μιᾷ μεριά εἶναι δάνειο τῆς ἀδήριτης ἀνάγκης, τοῦ ἀναπόφευκτου, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλῃ ἐναντιώνεται σε αὐτὴ τὴν ἀνάγκη δυνάμει τῆς διαφανοῦς καθαρότητάς της. Ἡ ἀρχὴ «ἄκρα δικαιοσύνη, ἄκρα ἀδικία» (*summum jus summa injuria*) εἶναι καὶ αἰσθητικὸς κανόνας. Ὅσο πιο ἀπαρέγκλιτα ἡ τέχνη, ἀκολουθώντας μὲ συνέπεια τὸ παράδειγμα τοῦ κλασσικισμοῦ, γίνεται πραγματικότητα ἰδίου τύπου, τόσο πιο πωρωμένη γίνεται καὶ δὲν βλέπει τὸ ἀξεπέραστο φράγμα πού τῇ χωρίζει ἀπὸ τὴν ἐμπειρικὴ πραγματικότητα. Δὲν θὰ ἦταν ἐντελῶς ἀβάσιμο νὰ υποθέσει κανεὶς ὅτι, ὅσον ἀφορὰ τὴ σχέση μεταξύ αὐτοῦ πού εἶναι καὶ αὐτοῦ πού θέλει νὰ εἶναι ἡ τέχνη, γίνεται τόσο πιο προβληματικὴ, ὅσο πιο αὐστηρὴ εἶναι, ὅσο πιο σοβαρὰ παίρνει τίς ἀπαιτήσεις τοῦ ἀντικειμένου της, σὲ τελικὴ ἀνάλυση: ὅσο πιο κλασσικὴ εἶναι στή μέθοδό της. Ἀλλὰ καὶ ἂν ἐπαιρνε τὰ πράγματα πιο ἀψήφιστα, δὲν θὰ τὴν ὠφελούσε καθόλου.

Ὁ Benjamin ἐπέκρινε την εφαρμογή τῆς κατηγορίας αναγκαιότητα ἀπό πεδίο τῆς τέχνης,¹¹⁰ καί μάλιστα σέ σχέση μέ τή δικαιολογία πού συνηθίζεται στην ιστορία τοῦ πνεύματος, ὅτι αὐτό ἢ ἐκεῖνο τό ἔργο τέχνης υπῆρξε αναγκαῖος σταθμός μιας ἐξέλιξης. Στην πραγματικότητα αὐτή ἢ ἔννοια τῆς ἀναγκαιότητας ἔχει μιὰ υποδεέστερη ἀπολογητική λειτουργία: θέλει νά μάς πείσει ὅτι μερικά παλαιά βιβλία, τά ὅποια δέν παρουσιάζουν πιά κανένα ενδιαφέρον, ἦταν τόσο ἀπαραίτητα, πού χωρίς αὐτά δέν θά υπῆρχε καμμιά ἐξέλιξη.

Τό 'Άλλο τῆς τέχνης, ιστορικά συμφυές στήν ἔννοιά της, ἀπειλεῖ κάθε στιγμή νά τήν καταπνίξει, ὅπως συμβαίνει μέ τίς νεογοθτικές ἐκκλησίες τῆς Νέας Ὑόρκης καθώς καί μέ τόν μεσαιωνικό πυρήνα τῆς πόλης Regensburg, πού ἐμπόδιζαν τήν κυκλοφορία των αυτοκινήτων. Ἡ τέχνη δέν εἶναι μιὰ περιοχή μέ σαφῆ ὅρια, ἀλλά συνιστά μιὰ στιγμιαία καί εὐθραυστη ἰσορροπία συγκρίσιμη μέ ἐκείνη μεταξύ τοῦ Ἐγώ καί τοῦ Αὐτό στόν ἀτομικό ψυχισμό. Τά κακά ἔργα τέχνης γίνονται κακά μόνον ἐπειδή ἀντικειμενικά ἐγείρουν καλλιτεχνικές ἀξιώσεις τίς ὅποιες υποκειμενικά διαψεύδουν, ὅπως ἔκανε ἡ Courths-Mahler^{110α} σέ ἓνα ἀξιωματικόν γράμμα. Ἡ κριτική πού ἀποδεικνύει τίς κακές πλευρές τους τά τιμά, ἐστὼ παρά τῇ θέλησὶ της, ὡς ἔργα τέχνης, κάτι πού εἶναι καί δέν εἶναι.

Ὅπως μερικά μορφώματα πού εἶχαν παραχθεῖ πρὶν ἀπὸ τήν ἐποχή τῆς αὐτονομίας τῆς τέχνης, ἢ δέν προορίζονταν γιά ἔργα τέχνης, μποροῦν στήν πορεία τῆς ιστορίας νά γίνουν τέχνη, τό ἴδιο μπορεῖ νά συμβεῖ μέ ἔργα πού σήμερα ἀμφισβητοῦνται ὡς τέχνη. Αὐτό ἀσφαλῶς ὄχι ὑπὸ τήν ἔννοια ὅτι θά θεωρηθοῦν ἀπαραίτητο

στάδιο στην εξέλιξη της τέχνης, δηλαδή χρήσιμα για κάτι που θα ακολουθήσει. 'Απεναντίας, λόγου χάρη στον σουρρεαλισμό, αποκαλύπτονται ειδικές αισθητικές διαστάσεις που ένα αντικαλλιτεχνικό ήθος δεν τις αναγνώριζε, αφού δεν είχαν την επιθυμητή πολιτική επίδραση- τέτοια ήταν ή εξέλιξη σημαντικών σουρρεαλιστών όπως του Masson. 'Αλλά και κάτι που άλλοτε ήταν τέχνη μπορεί νά πάψει κάποτε νά είναι. Η επιρρέπεια της παραδοσιακής τέχνης στην Ιδια της την άπαξίωση έχει αναδρομική ισχύ. Μεταγενέστερα έργα έχουν αλλοιώσει τό πνευματικό περιεχόμενο αμέτρητων έργων ζωγραφικής καί γλυπτικής, μετατρέποντάς τα σέ προϊόντα καλλιτεχνικής βιοτεχνίας. "Όποιος θά ζωγράφιζε τό 1970 στην τεχνοτροπία του κυβισμού θά ήταν σάν νά προσέφερε άφίσσες κατάλληλες γιά διαφήμιση. Καί τά πρωτότυπα έργα του κυβισμού δεν γλυτώνουν τότε από τό ξεπούλημα.

Η παράδοση θά μπορούσε νά σωθεί μόνον άν άπαλλασσόταν από τόν μαγικό δεσμό της εσωτερικότητας. Τά μεγάλα έργα τέχνης του παρελθόντος δεν ταυτίζονταν ποτέ μέ τήν εσωτερικότητα, την οποία συνήθως ανατίναξαν μέ τήν εξωτερικότητά της. Κάθε έργο τέχνης, μέ τό εξωτερικό φανέρωμά του, άσκει κριτική στην εσωτερικότητα καί κατ' αυτά ανατίθεται στην Ιδεολογία που ταυτίζει την παράδοση μέ τόν θησαυρό των υποκειμενικών αναμνήσεων.

Η ερμηνεία της τέχνης βάσει της προέλευσής της είναι αμφίβολη σέ ολόκληρη τήν κλίμακα, από τήν ώμή βιογραφία ή τήν έρευνα των επιρροών, τήν προσφιλή μέθοδο της ιστορίας του πνεύματος, μέχρι τήν όντολογική μετουσίωση της έννοιας της προέλευσης. Παραταύτα ή προέλευση δεν βρίσκει εντελώς έξω από τό ίδιο τό πράγμα. Είναι αυτόνόητο ότι τά έργα τέχνης είναι τεχνουργήματα. Οί μορφολογικές διατάξεις μέσα σέ κάθε έργο μιλούν πρós εκείνο από τό όποιο προήλθε. Σέ κάθε έργο τέχνης υπάρχουν τά στοιχεία που μοιάζουν μέ τή μήτρα από τήν όποια προήλθαν καί τά άλλα που αντιπροσωπεύουν την τελική φυσιογνωμία του έκαστου έργου. Αυτή ή αντιθετική σχέση είναι ουσιώδης γιά τό πνευματικό περιεχόμενό του. Η εσωτερική δυναμική ενός έργου αποκρυσταλλώνει τή δυναμική του έξωτερικού κόσμου, καί μάλιστα δυνάμει του άπορητικού της χαρακτήρα. Όταν τά έργα τέχνης.

ανεξάρτητα από τό ατομικό ταλέντο καί σέ αντίθεση πρός αυτό, είναι άνίκανα νά σχηματίσουν τή μοναόλογική τους ενότητα, υποκύπτουν στην πραγματική ιστορική πίεση, ή οποία μετατρέπεται μέσα στά ίδια σέ μιά δύναμη πού επιφέρει σύγχυση. Γιαυτό δέν μπορούμε νά συλλάβουμε ένα έργο τέχνης μέ άρμόζοντα τρόπο παρά μόνον άν τό άντιληφθοῦμε ως διαδικασία. Άν όμως κάθε μεμονωμένο έργο είναι ένα δυναμικό πεδίο, ό δυναμικός αστερισμός τών στοιχείων του, τό ίδιο ισχύει γιά τήν τέχνη συνολικά. Γιαυτό λοιπόν μπορεί νά καθορισθεῖ μόνο βάσει τών έπιμέρους στοιχείων, δηλαδή διαμεσολαβημένα, καί όχι μιά καί κάτω. Εκείνο πού φέρνει τά έργα σέ αντίθεση πρός αυτό πού δέν είναι τέχνη, πρός τό Άλλο τους, είναι ένα από τά έπιμέρους στοιχεία. Η στάση τών έργων τέχνης άπέναντι στην άντικειμενικότητα υπόκειται σέ αλλαγές.

Η ιστορική τάση άφορα σέ μεγάλο βαθμό καί τά αισθητικά κριτήρια. Άπό αυτή έξαρτάται άν ένας καλλιτέχνης είναι μανιεριστής ή όχι. Ως τέτοιον στιγμάτισε ό Saint-Saëns τόν Debussy. Τό Νέο δίνει συχνά τήν εντύπωση μιας μανιέρας· καί μόνον ή γνώση τής Ιστορικής τάσης μάς επιτρέπει νά κρίνουμε άν είναι κάτι περισσότερο. Αλλά αυτή ή τάση δέν είναι πραγματικός διαιτητής. Συνιστά ένα μείγμα άληθούς καί ψευδούς κοινωνικής συνείδησης καί ή ίδια υπόκειται στην κριτική. Γιαυτό καί ή σύγκρουση άνάμεσα στην τάση καί τή μανιέρα δέν είναι μιά δίκη πού έχει κλείσει, αλλά άπαιτούνται συχνές άναθεωρήσεις· ή μανιέρα είναι μιά ένσταση κατά τής τάσης, όπως καί ή τάση άποκαλύπτει τόν τυχαίο καί μή δεσμευτικό χαρακτήρα τής μανιέρας ως εμπορική μάρκα τών έργων.

Ό Proust καί άργότερα ό Kahnweiler ύποστήριξαν ότι ή ζωγραφική άλλαξε τήν οπτική μας άντίληψη καί κατά προέκταση τά ίδια τά άντικείμενα. Όσο αυθεντική καί άν είναι ή έμπειρία πίσω από αυτή τή θέση, ή διατύπωσή της είναι μάλλον πολύ ιδεαλιστική. Δέν θά ήταν εντελώς άβάσιμο νά εικάσει κανείς τό άντίθετο: ότι τά άντικείμενα αυτά καθ' έαυτά έχουν αλλάξει στην πορεία τής Ιστορίας, τό αισθητήριο προσαρμόσθηκε στην αλλαγή καί στή συνέχεια ή ζωγραφική βρήκε τά κατάλληλα κρυπτογραφήματα γιά νά άρθρωσει αυτή τήν αλλαγή. Ό κυβισμός θά μπορούσε νά έρμηνευθεῖ

ὡς τρόπος ἀντίδρασης σέ ἓνα στάδιο ὀρθολογικῆς ὀργάνωσης τοῦ κοινωνικοῦ κόσμου, ἢ ὅποια γεωμετρικοποίησε τήν οὐσία αὐτοῦ τοῦ κόσμου μέσω τοῦ σχεδιασμοῦ, ὡς μιά ἀπόπειρα τῆς ζωγραφικῆς νά κάνει προσιτή στήν ἐμπειρία μιά βαθμίδα ἐξέλιξης τῆς κοινωνικῆς ὀργάνωσης πού δέν μπορεῖ κανεῖς νά τήν ἐμπειραθεῖ. Μιά ἀνάλογη προσπάθεια εἶχε ἀναλάβει σέ ἓνα προγενέστερο στάδιο ὁ ἱμπρεσιονισμός, ὅταν τό ἐπίπεδο σχεδιασμοῦ τῆς ἐκβιομηχάνισης ἦταν ἀκόμη σχετικά χαμηλό. Κατ' αὐτά ἡ ποιοτική καινοτομία τοῦ κυβισμοῦ θά ἦταν ὅτι, ἐνῶ ὁ ἱμπρεσιονισμός προσπάθησε νά ἀφυπνίσει καί νά σώσει τήν ἀκίνητοποιούμενη ζωή μέσα στόν κόσμο τῶν ἐμπορευμάτων μέσω τῆς Ἰδίας του τῆς δυναμικῆς, ὁ κυβισμός, μή μπορώντας νά πιστέψει πιά σέ τέτοιες δυνατότητες, ἀποδέχθηκε τήν ετερόνομη γεωμετρικοποίηση τοῦ κόσμου ὡς νέο του νόμο, ὡς ἰσχύουσα τάξη, γιά νά ἐξασφαλίσαι ἔτσι στήν αισθητική ἐμπειρία ἓνα εἶδος αντικειμενικότητας. Ὁ κυβισμός προκατέλαβε ἱστορικά κάτι πραγματικό, τίς αεροπορικές φωτογραφίες βομβαρδισμένων πόλεων κατά τόν δεῦτερο παγκόσμιο πόλεμο. Πρώτη φορά ἡ τέχνη, μέσω τοῦ κυβισμοῦ, ἐξέφραζε τό γεγονός ὅτι ἡ ζωή δέν ζεῖ πιά.^{110,3} Αὐτή ἡ συμβολή τοῦ κυβισμοῦ περιεῖχε ἓνα ἰδεολόγημα: στή θέση τοῦ ἀπρόσιτου στήν ἐμπειρία τοποθέτησε τήν ἐξορθολογισμένη τάξη πραγμάτων καί ἔτσι τήν ἐπιβεβαίωσε. Αὐτό μάλλον οδήγησε κατ' ἀνάγκη τόν Picasso καί τόν Braque πέρα ἀπό τόν κυβισμό, ἀλλά τά μεταγενέστερα ἔργα τους δέν ἦταν καλύτερα ἀπό ἐκεῖνα τῆς κυβιστικῆς περιόδου.

Ἡ θέση τῶν ἔργων τέχνης ἀπέναντι στήν ἱστορία ὑπόκειται σέ ἱστορικές ἀλλαγές. Σέ μιά συνέντευξη γιά τήν πρόσφατη λογοτεχνία, προπάντων γιά τόν Beckett, ὁ Lukács εἶπε: Περιμένετε ἀκόμη δέκα, δεκαπέντε χρόνια, γιά νά δούμε τί θά λέει κανεῖς τότε. Μέ αὐτή τή συμβουλή θύμισε τίς συστάσεις τοῦ ὠριμου ἐπιχειρηματία πού μέ διορατικότητα θέλει νά μετριάσει τόν ἐνθουσιασμό τοῦ γιου του. Ὑπονοούμενο κριτήριο εἶναι ἐδώ ἡ σταθερότητα καί ἡ διάρκεια- σέ τελική ἀνάλυση οἱ κατηγορίες τῆς ιδιοκτησίας μεταφέρονται στήν τέχνη. Καί ὅμως τά ἔργα τέχνης δέν μένουν ἀδιάφορα ἀπέναντι στήν ἀμφίβολη κρίση τῆς ἱστορίας. Μερικές φορές ἡ ποιότητα ἐπιβλήθηκε ἱστορικά, καί μάλιστα ἀκριβῶς σέ ἀντίθεση πρὸς προϊόντα πού συνέπλεαν μόνο μέ τό πνεῦμα τῆς ἐποχῆς. Σπάνια

υπήρξαν περίφημα έργα που δέν άξιζαν διόλου τη μεγάλη φήμη τους. Ή άπόκτηση μιας δικαιολογημένης φήμης ήταν όμως ταυτόσημη με την άρμόζουσα ανάπτυξη τών έργων σύμφωνα με τή νομοτέλειά τους, μέσω έρμηνείας, σχολίων, κριτικής. Δέν οφείλεται άμεσα στην κοινή γνώμη τών ειδικών, άκόμη λιγότερο σέ εκείνη που καθοδηγείται άπό την πολιτιστική βιομηχανία, μιά δημόσια κρίση που ή σχέση της προς τό πράγμα, τό ίδιο τό έργο, είναι άμφιβολη. Θά ήταν μιά άξιοθρήνητη πρόληψη νά πιστεύει κανείς ότι ή κρίση ενός άντιδιανοομενιστή δημοσιογράφου ή ενός μουσικολόγου παλαιός σχολής πρέπει νά είναι πιό έγκυρη άπό την κατανόηση ενός έργου κατά την εμφάνισή του στή δημοσιότητα.

Ή μεταγενέστερη ζωή τών έργων, ή πρόσληψή τους ως στοιχείο τής Ιστορίας τους, διαδραματίζεται άνάμεσα στην αδυναμία κατανόησης καί στην επιθυμία τους νά κατανοηθούν· αυτή ή ένταση είναι τό κλίμα τής τέχνης.

Μερικά πρώιμα προϊόντα τής νεώτερης μουσικής, τής μεσαιάς περιόδου τού Schönberg καί τού A. Webern, έχουν τόν χαρακτήρα τού άνέγγιχτου· είναι άτίθασα απέναντι στον άκροατή δυνάμει τής άντικειμενοποίησής τους που τά κάνει νά ζούν στον κόσμο τους. Άκόμη καί ή συνειδητοποίηση τής προτεραιότητας αυτών τών έργων τά άδικεί σχεδόν.

Ἡ φιλοσοφική κατασκευή τῆς αναμφίβολης πρωτοκαθεδρίας του ὅλου ἀπέναντι στά μέρη εἶναι ξένη πρὸς τὴν τέχνη καὶ γνωσιοκριτικά ἀστήρικτη. Στά σημαντικά ἔργα οἱ λεπτομέρειες κατὰ κανέναν τρόπο δὲν χάνονται μέσα στὴν ολότητα. "Ὅταν οἱ λεπτομέρειες ἀπομονώνονται ἀπὸ τὸ γενικὸ πλαίσιο, τὸ ὅποιο ἔτσι υποβιβάζεται σέ ἀπλό σχῆμα υπαγωγῆς, ἢ αὐτονόμησὴ τους συνοδεύεται ἀπὸ τὴν ἐπαναστροφή σέ προκαλλιτεχνικὸ ἐπίπεδο. Ἀλλὰ τὰ ἔργα τέχνης ξεχωρίζουν παραγωγικά ἀπὸ τέτοιου εἶδους σχηματοποιήσεις μόνον χάρις σέ ἓνα στοιχεῖο αὐτονομίας τῶν λεπτομερειῶν τους· κάθε αὐθεντικὸ ἔργο εἶναι ἢ συνισταμένη κεντρομόλων καὶ φυγόκεντρων δυνάμεων. "Ὅποιος ἀκούει μουσικὴ στήνοντας αὐτὴ γιὰ νὰ πιάσει τὰ ὠραῖα σημεῖα εἶναι ερασιτέχνης· ὅποιος ὅμως δὲν μπορεῖ νὰ συλλάβει τὰ ὠραῖα σημεῖα, τὴν ποικίλλουσα πυκνότητα τῶν ευρημάτων καὶ τῆς δομικῆς επεξεργασίας, εἶναι κουφός. Ἡ διάκριση μέσα σέ ἓνα ὅλον μεταξύ κύριων καὶ ἐντονων στοιχείων ἀπὸ τὴ μιά καὶ δευτερευόντων καὶ ἀραιότερων ἀπὸ τὴν ἄλλη ἦταν μέχρι πρόσφατα ἓνα ευρύτερα χρησιμοποιούμενο καλλιτεχνικὸ μέσον. Ἡ ἀρνήση τοῦ ὅλου ἀπὸ ἓνα μερικότερο ὅλον ἦταν μιά ἀπαίτηση τοῦ ὅλου. "Ἄν σήμερα αὐτὴ ἡ δυνατότητα χάνεται, αὐτὸ δὲν εἶναι μόνον ὁ θρίαμβος μιᾶς διαμόρφωσης πού κάθε στιγμή θέλει νὰ κρατᾷ ὅλα τὰ στοιχεῖα σέ ἴση ἀπόσταση ἀπὸ τὸ κέντρο χωρὶς νὰ ἀτονεῖ· δείχνει καὶ τὸν θανάσιμο κίνδυνο συρρίκνωσης τῶν μέσων ἀρθρώσεως. Ἡ τέχνη δὲν μπορεῖ νὰ ἀποκοπεῖ ριζικά ἀπὸ τὸ στοιχεῖο τῆς συγκίνησης, ἀπὸ τὴ μαγικὴ ἐξαρση, διότι τότε θὰ χανόταν, θὰ γινόταν κάτι ἀδιάφορο. Αὐτὸ τὸ στοιχεῖο ὅμως, ὅσο καὶ ἂν συναρτάται μὲ τὸ ὅλον, εἶναι ουσιαστικά μερικόν· τὸ ὅλον δὲν προσφέρεται ποτέ στὴν αἰσθητικὴ ἐμπειρία μὲ ἓναν τόσο

άμεσο τρόπο, καί χωρίς αυτή την αμεσότητα όέν θά μπορούσε νά συσταθεῖ μιά τέτοια εμπειρία. Ἡ αισθητική εγκράτεια ἀπέναντι στή λεπτομέρεια καί τήν κατακερματίζουσα συμπεριφορά του προσλαμβάνοντος έχει καί μιά δόση ἀποστέρησης καί έτσι μπορεί νά ἀποσπᾶσει ἀπό τήν τέχνη ένα ἀπό τά ένζυμά της.

Ἡ θέση ότι ή αυτόνομη λεπτομέρεια έχει ουσιαστική σημασία γιά τό όλον επιβεβαιώνεται ἀπό τήν ἀποκρουστικότητα μερικών αισθητικά συγκεκριμένων λεπτομερειών, πού είναι φανερό ότι έχουν προστεθεῖ αυθαίρετα καί στήν πραγματικότητα όέν είναι αυτόνομες. Μιά όμοιοκαταληξία όπως «Potz Blitz» καί «Gustel von Blasewitz» στό πρώτο μέρος τού *Βάλλενστάιν* είναι πολύ πιό ἀφηρημένη ἀπό τόν πιό ξεθωριασμένο κλασικισμό· τέτοια στοιχεία κάνουν έργα όπως τόν *Βάλλενστάιν* ανυπόφορα.

Σήμερα οἱ λεπτομέρειες τών έργων, τά έπιμέρους στοιχεία τους, τείνουν νά εξαφανισθοῦν μέσα στό όλον πού τά ενσωματώνει: όχι υπό τήν πίεση τού σχεοίασμοῦ, αλλά επειδή τά Ἰδια τά έπιμέρους ρέπουν πρós τήν καταστροφή τους. Αυτό πού προσδίδει στίς λεπτομέρειες χαρακτήρα καί σημασία, πού τά ξεχωρίζει ἀπό κάτι αδιάφορο καί τούς επιτρέπει νά ξεπερνούν τόν έαυτό τους, είναι ή ένύπαρκτη μέσα τους προϋπόθεση τής σύνθεσής τους. Αυτό πού επιτρέπει τήν ένοποίησή τους είναι ή όρμή θανάτου τών λεπτομερειών. Οἱ δύο τάσεις τους, τής διάσπασης καί τής ένωσης, είναι τό δυναμικό πεδίο τών λεπτομερειών καί δέν πρέπει νά θεωρούνται διαμετρικά αντίθετες. Σέ κάθε περίπτωση ή λεπτομέρεια σχετικοποιεῖται ως κάτι πού απλώς έχει τεθεῖ καί κατά συνέπεια είναι ανεπαρκές. Ἡ διάλυση ενυπάρχει στόν πυρήνα τής ενοποίησης καί όιαφαίνεται μέσα ἀπό αυτή. Ἐλλά καί τό όλον, όσο περισσότερα μερικά στοιχεία ἀπορροφά, τόσο πιό πολύ γίνεται τρόπον τινά ένα μερικό στοιχείο μεταξύ πολλών άλλων, μιά λεπτομέρεια. Ἡ τάση εξαφανισμοῦ τών λεπτομερειών μεταφέρεται στό όλον, καί μάλιστα άκριβώς επειδή εξαλείφει τίς λεπτομέρειες. Όταν αυτές εξαφανίζονται μέσα στό όλον καί τό ίδιο μετατρέπεται σέ ένα μεμονωμένο αισθητικό είναι χωρίς τήν όρθολογικήτά τους, ή οποία άφορούσε τή σχέση τών μεμονωμένων μερών πρós τό όλον, τόν σκοπό, πού τά μετέτρεφε σέ μέσα. Ἐν ή σύνθεση δέν συνθέτει τίποτε, είναι ασήμαντη. Τό κενό

του τεχνικά ολοκληρωμένου, άρτιου έργου είναι ένα σύμπτωμα τής διάλυσής του μέσω τής αδιάφορης ταυτολογίας. Στην αδιαφάνεια τού διόλου ευρηματικού, τού χωρίς ιδέες έργου, στη λειτουργικότητα χωρίς λειτουργία, τό στοιχείο τού σκοτεινού καί αδιαφανούς λαμβάνει τόν μοιραίο καί ολέθριο χαρακτήρα πού ή τέχνη έφερε πάντοτε μέσα της ως μμητική κληρονομιά της. Πάνω στην κατηγορία τής ξαφνικής ιδέας, τού εύρήματος, μπορεί νά δείξει κανείς αύτή τή συνάρτηση πραγμάτων. Ό Schönberg, ό Berg, ακόμη καί ό Webern, δέν τή θυσίασαν. Ό Krenek καί ό Steuermann την επέκριναν. Στόν κονστρουκτιβισμό ή ξαφνική Ιδέα, ως κάτι ακούσιο καί μη σχεδιασμένο, δέν έχει όντως θέση. Οί ξαφνικές Ιδέες τού Schönberg, στίς όποιες, όπως ό ίδιος επιβεβαίωσε, στηρίζονταν καί οί δωδεκαφωνικές του εργασίες, οφείλονται απλώς στά όρια πού έθεσε ό Ιδιος στην κονστρουκτιβιστική του τεχνική, γιά τά όποια έπικρίθηκε ως άσυνεπής. "Αν όμως άπαλειφθεϊ εντελώς τό στοιχείο τής ξαφνικής Ιδέας καί οί συνθέτες δέν μπορούν πιά νά συλλάβουν αύθόρμητα ούτε ολόκληρες τίς μορφές, διότι πρέπει νά είναι προκαθορισμένες από τό υλικό, τό άποτέλεσμα δέν θά είχε κανένα άντικειμενικό ενδιαφέρον καί θά έμενε βουβό. Ωστόσο τό εύλογο κατ' αύτά αίτημα γιά τήν αποκατάσταση τής ξαφνικής Ιδέας είναι ανίσχυρο: δύσκολα θά μπορούσε κανείς στήν τέχνη νά υποστηρίξει καί νά προγραμματίσει τήν άντιπρογραμματική δύναμη. Συνθέσεις πού βαρέθηκαν τόν εντελώς άφηρημένο χαρακτήρα τής δομής τους καί προσπαθούν νά τή διανθίσουν μέ Ιδέες καί ευρήματα, μέ πλαστικές έπιμέρους φιγούρες καί χαρακτηρισμούς, εκτίθενται στήν κατηγορία όπτι επιδίδονται σέ άναδρομές στό παρελθόν σάν νά έκαναν έναν δεύτερο αισθητικό στοχασμό καί μέ υποκειμενική απόφαση νά αγνόησαν τούς περιορισμούς πού συνεπάγεται ή ορθολογική οργάνωση, επειδή φοβήθηκαν τίς ολέθριες συνέπειες. Η κατάσταση τού ανθρώπου πού ο,τι καί άν κάνει θά είναι λάθος, τήν οποία ό Kafka παρουσίασε μέ έμμοно τρόπο σέ πολλές παραλλαγές, είναι εκείνη πού χαρακτηρίζει σήμερα τήν τέχνη. Μιά τέχνη πού έξοστρακίζει τήν αυθόρμητη ιδέα συστηματικά είναι καταδικασμένη νά παραμείνει αδιάφορη. "Αν τήν επαναφέρει στό προσκήνιο, θά είναι άναιμική, μία σκιά πιά, σχεδόν κάτι πλασματικό. "Ηδη σέ ένα αυθεντικό έργο τού Schönberg όπως ό *Pierrot Lunaire* οί αυθόρμητες ιδέες είχαν μετατραπεί περίτεχνα σέ μή πραγματικές, είχαν ύποστεί μία

διάθλαση καί συρρικνωθεῖ σέ ένα ελάχιστο ὄριο επιβίωσης. Τό ζήτημα τῆς βαρύτητας τῶν λεπτομερειῶν στά νεώτερα ἔργα τέχνης εἶναι ὁμως πολύ σημαντικό, ἐπειδὴ ἡ κοινωνία δεν ἑνσαρκώνεται μόνο στήν ὁλότητα τοῦ ἔργου, τῇ μετουσίωση τῆς οργανωμένης κοινωνίας, ἀλλά καί στίς λεπτομέρειες: εἶναι τό υπόστρωμα πού μετασυσταίνεται ἀπό τήν αισθητική μορφή. Ὅπως στήν κοινωνία τά άτομα, πού τά συμφέροντά τους ἐρχονται σέ μεγάλη ἀντίθεση πρὸς αὐτή, δέν εἶναι μόνο κοινωνικά δεδομένα (faits sociaux), ἀλλά ἀπαρτίζουν τήν ἴδια τήν κοινωνία, καθὼς ἀναπαράγονται ἀπό αὐτή καί τήν ἀναπαράγουν, ὁπότε διατηροῦν τῇ θέσῃ τους ἀκόμη καί σέ ἀντίθεση πρὸς τήν κοινωνία, ἐτσι ἔχουν τά πράγματα καί ὅσον ἀφορὰ τίς λεπτομέρειες στά ἔργα τέχνης. Τέχνη εἶναι ἡ ἐμφάνιση τῆς κοινωνικῆς διαλεκτικῆς μεταξύ τοῦ γενικοῦ καί τοῦ ατομικοῦ διαμέσου τοῦ υποκειμενικοῦ πνεύματος. Ἡ τέχνη ξεπερνά αὐτή τῇ διαλεκτικῇ ὅχι μόνον ἀπλῶς καθόσον τήν ἀκολουθεῖ, ἀλλά καί στόν βαθμό πού τήν ἀντανακλά μέσω τῆς μορφῆς της. Στήν εἰκόνα, μεταφορικά, ἡ ἀτομοποίησή της ἐπανορθώνει τῇ συνεχιζόμενη ἀδικία πού ὑφίσταται τό άτομο ἀπό τήν κοινωνία. Ἀλλά αὐτή ἡ ἐπανόρθωση παρεμποδίζεται ἀπό τό γεγονός ὅτι ἡ τέχνη δέν μπορεῖ νά πραγματοποιήσει ουσιαστικά παρά μόνον ὅ,τι θά ἦταν σέ θέση νά ἐρμηνεύσει ὡς συγκεκριμένη δυνατότητα στήν ἴδια τήν κοινωνία, ὅπου ἔχει τήν κοιτίδα της. Ἡ σημερινή κοινωνία ἀπέχει πολύ ἀπό τήν ἀλλαγὴ τῆς δομῆς της πού θά ἔδινε στά άτομα ἐκεῖνο πού τοὺς ἀνήκει καί ἐτσι ἀσφαλῶς θά ἔλυνε τόν μαγικό δεσμό τῆς ἀτομοποίησης.

Σχετικά μέ τῇ διαλεκτικῇ μεταξύ τῆς κατασκευῆς καί τῆς ἐκφράσης.
 - Αὐτά τά δύο στοιχεῖα μετατρέπονται τό ένα στό ἄλλο, κάτι πού καταλήγει σέ ένα ἀπό τά συνθήματα τῆς νεώτερης τέχνης: τά μοντέρνα ἔργα τέχνης δέν πρέπει νά ἀναζητοῦν μιά μέση οδὸ μεταξύ κατασκευῆς καί ἐκφράσης, ἀλλά νά φθάνουν καί στά δύο ἄκρα καί μέσα σέ αὐτά, μέσα ἀπό αὐτά, νά βρίσκουν ένα ἰσοδύναμο ἐκεῖνου πού ἡ παλαιότερη αισθητικὴ ἀποκαλοῦσε σύνθεση. Αὐτό εἶναι μιά σημαντικὴ συμβολὴ στόν ποιοτικὸ χαρακτηρισμὸ τῆς αισθητικῆς νεωτερικότητας. Τῇ θέσῃ τῶν πολλαπλῶν δυνατοτήτων πού υπῆρχαν μέχρι τά πρόθυρα τῆς νεώτερης τέχνης καί εἶχαν πολλαπλασιασθεῖ ἐξαιρετικά κατὰ τῇ διάρκειά τοῦ δέκατου ἑνάτου αἰῶνα ἔλαβε ἡ πόλωση. Στήν καλλιτεχνικὴ πόλωση ἐκδηλώνεται ἐκεῖνο πού θά ἦταν

απαραίτητο στην κοινωνία.¹¹¹ Εκεί όπου η όργάνωση θά ήταν αναγκαία, στη διαμόρφωση των υλικών συνθηκών ζωής καί τών βασιζόμεναTM σέ αυτές σχέσεων μεταξύ τών ανθρώπων, υπάρχει πολύ λίγη όργάνωση καί πάρα πολλά έχουν έγκαταλειφθεί στον -υπό την άρνητική έννοια- άναρχο ιδιωτικό τομέα. Η τέχνη έχει άρκετό περιθώριο γιά νά αναπτύξει μοντέλα ενός σχεδιασμοϋ τόν όποιο οί παραγωγικές σχέσεις τής κοινωνίας δέν θά ανέχονταν. Άπό τήν άλλη μεριά ή άνορθολογική διοίκηση τού κόσμου έχει ένταθεί σέ σημείο κατάλυσης τής πάντοτε επισφαλούς ύπαρξης τών Ιδιαιτεροτήτων. Όπου αυτές έπιζούν, πρέπει νά αποδεχθούν τόν νέο ρόλο μιας συμπληρωματικής ιδεολογίας τού παγκυρίαρχου γενικού, τού όλου. Τό ατομικό ένδιαφέρον-συμφέρον πού εναντιώνεται σέ αυτό συμπίπτει μέ τό γενικό συμφέρον μιας καθολικά πραγματοποιημένης όρθολογικότητας. Αύτή θά άξιζε τό όνομά της μόνον άν έπαυε νά καταπιέζει την άτομοποιημένη ζωή, τήν Ιδιαιτερότητα, άπό τήν άνάπτυξη τής οποίας άντλεί ή καθολική όρθολογικότητα τό δικαίωμα ύπαρξης της. Η χειραφέτηση τού ατομικού θά μπορούσε όμως νά επιτευχθεί μόνον άν περιλάμβανε τό γενικό, άπό τό όποιο έξαρτώνται όλα τά άτομα. Μιά έλλογη δημόσια τάξη πραγμάτων θά μπορούσε επίσης νά έγκαθιδρυθεί μόνον άν στό άλλο άκρο, στήν ατομική συνείδηση, τελεσφορούσε ή αντίσταση κατά τής οργάνωσης, πού άπό τή μιά μεριά είναι ύπερδιογκωμένη καί άπό τήν άλλη άνεπαρκής. "Αν ή ατομική σφαίρα κατά κάποιον τρόπο οπισθοδρομεί σέ σύγκριση μέ τήν οργανωμένη περιοχή, τότε ό λόγος ύπαρξης τής οργάνωσης δέν μπορεί στήν πραγματικότητα νά είναι άλλος άπό τήν εξυπηρέτηση τών ατόμων. Η άνορθολογικότητα τής οργάνωσης άφήνει άκόμη μερικά περιθώρια ελευθερίας στά άτομα. Τέτοιες νησίδες μέσα στόν οργανωμένο κόσμο γίνονται καταφύγιο γιά μιά προοδευτική σκέψη έξω καί πέρα άπό τήν πρόοδο τής κυριαρχίας. Μιά τέτοια δυναμική τών στοιχείων τά όποια δέν συμβαδίζουν μέ τήν εποχή παρέχει στήν αισθητική έκφραση πού ύπόκειται σέ ταμπού τό δικαίωμα μιας αντίστασης ή οποία άποκαλύπτει τήν αναλήθεια τού όλου. Ό χωρισμός μεταξύ τής δημόσιας καί τής ιδιωτικής σφαίρας, παρά τόν κακό Ιδεολογικό της χαρακτήρα, είναι καί στό πεδίο τής τέχνης δεδομένος, υπό τήν έννοια ότι τίποτε δέν θά μπορούσε νά τόν αλλάξει άν δέν τόν έπαιρνε κατ' άρχάς ως δεδομένο. Ό,τι στήν κοινωνική πραγματικότητα

δεν θά ξεπερνούσε τό στάδιο τής ανίσχυρης ενθάρρυνσης έχει πολύ πύ συγκεκριμένες πιθανότητες νά ευδοκιμήσει στην τέχνη, στό όνομα τής πραγματικότητας.

Μέσω τής ενότητάς τους, τής όργάνωσης τού όλου, τά έργα τέχνης άντιπροσωπεύουν τόν Λόγο πού κυριαρχεί πάνω στη φύση καί ως τέτοια δέν μπορούν παρά νά τόν προεκτείνουν μέσα τους. Αλλά μέ την άρνητική στάση τους απέναντι στην πραγματική κυριαρχία ή άρχή τού κυρίαρχου Λόγου επανέρχεται σέ αυτά μέ έναν τρόπο πού δέν μπορεί παρά νά άποκληθεί μεταφορικός: περικεκομμένη ή σκιώδης. Ό Λόγος στά έργα τέχνης έχει τή μορφή τής χειρονομίας: τά έργα τέχνης συνθέτουν όπως καί ό Λόγος, δέν στηρίζονται όμως σέ έννοιες, κρίσεις καί συμπεράσματα -αυτά τά στοιχεία τού Λόγου είναι απλώς δευτερεύοντα μέσα στην τέχνη, όταν καί όπου εμφανίζονται-, αλλά συνθέτουν μέ ό,τι διαδραματίζεται μέσα τους. Ή συνθετική τους λειτουργία είναι εσωτερική, άφορά τήν ενότητά τους καί όχι μιά άμεση σχέση μέ κάτι όπωςδήποτε καθορισμένο καί δεδομένο έξω από αυτά· άναφέρεται στό διάσπαρτο, μή έννοιολογικό καί τρόπον τινά αποσπασματικό υλικό τό όποιο πρέπει νά χειρίζονται τά έργα τέχνης στόν έσωτερικό τους χώρο. Μέ αυτή τήν άντίληψη καί τροποποίηση τού συνθετικού Λόγου τά έργα τέχνης συνεισφέρουν τό δικό τους μερίδιο στην άνάπτυξη τής διαλεκτικής τού διαφωτισμού. Άκόμη καί υπό τήν ούδετεροποιημένη, αισθητική μορφή του αυτός ό Λόγος διατηρεί ένα μέρος τής δυναμικής πού έχει στόν έξωαισθητικό κόσμο. "Όσο καί άν είναι άποσπασμένος από τόν έξωτερικό κόσμο, ή εσωτερική καί ή έξωτερική ταυτότητα τής αρχής του επιτρέπει μιά παρόμοια άνάπτυξη του καί μέσα στά έργα τέχνης: όντας μονάδες χωρίς παράθυρα, τά έργα τέχνης συμμετέχουν στόν πολιτισμό. Αυτό πού διακρίνει τά έργα τέχνης από ότιδήποτε διάχυτο συμφωνεί μέ τόν Λόγο ως άρχή τής πραγματικότητας. Στά έργα τέχνης ζει τόσο ή άρχή τής πραγματικότητας όσο καί τό αντίθετό της. Ή διόρθωση πού έπιτελεί ή τέχνη στην άρχή τού αύτοσυντηρητικού Λόγου δέν τή φέρνει απλώς σέ άντίθεση πρós τόν Λόγο, αλλά άντιπροσωπεύεται από τόν ένύπαρκτο Λόγο στά ίδια τά έργα τέχνης. Ένώ ή ενότητα τών έργων τέχνης έχει τίς ρίζες της στην εξουσιαστική βία τού Λόγου σέ βάρος τών πραγμά-

των, στην κυριαρχία, μέσα στα έργα τέχνης ενσαρκώνει τή συμπίλωση των στοιχείων τους.

Δύσκολα θά αμφισβητούσε κανείς την ιδέα ότι ή μουσική τού Mozart είναι πρότυπο ισορροπίας μεταξύ τής μορφής καί τού μορφοποιούμενου ως φευγαλέου καί φυγόκεντρου. Καί αυτή ή ισορροπία είναι τόσο αύθεντική σέ αυτόν, μόνον επειδή τά θεματικά καί μοτιβικά κύτταρα τής μουσικής του, οί μονάδες πού τή συνθέτουν, όσο καί άν έχουν συλληφθεῖ από τή σκοπιά τής αντίθεσης, τής ακριβούς διαφοράς, τείνουν νά απομακρυνθούν ή μία από τήν άλλη, άκόμη καί όταν ό ρυθμός τού αβρού χειριού τίς κρατάει συνδεδεμένες. Ή απουσία τής βίας στόν Mozart είναι μιá αίσθηση πού οφείλεται στό γεγονός ότι άκόμη καί στήν ισορροπία δέν παραμελεί τό ποιοτικό ούτως είναι των λεπτομερειών, καί αυτό πού δικαίως μπορεί νά αποκληθεῖ ἰδιοφυΐα τής μορφής δέν είναι ό αυτονόητος γιά τόν Mozart άριστοτεχνικός χειρισμός τών μορφών, αλλά ή ικανότητά του νά τίς χρησιμοποιεί χωρίς νά άσκει πάνω τους κυριαρχία, τρόπον τινά νά συνδέει χαλαρά τά διάχυτα στοιχεία. Βασική άρχή τής μορφής του είναι ή αναλογική κατανομή τών φυγόκεντρων στοιχείων, όχι ή ένταξή τους. Αυτή ή άρχή πραγματοποιείται μέ τόν πιό τέλειο τρόπο στίς μεγάλες μορφές από τίς όπερες, λόγου χάρη στό φινάλε τής δεύτερης πράξης τών *Γόμων τον Φίγκαρο*, πού ή μορφή του δέν είναι σύνθεση στοιχείων -δέν είναι άνάγκη, όπως στήν οργανική μουσική, νά άναφέρεται σέ σχήματα τά όποια νομιμοποιούνται όταν είναι ικανά νά συνθέτουν τά στοιχεία πού περιλαμβάνουν-, αλλά καθарός άστερισμός συντεταγμένων τμημάτων πού άντλούν κάθε φορά τόν χαρακτήρα τους από τίς εναλλασσόμενες δραματικές στιγμές. Τέτοια κομμάτια, όπως καί πολλές από τίς πιό τολμηρές οργανικές συνθέσεις του, λόγου χάρη μερικά κοντσέρτα γιά βιολί, φθάνουν τόσο κοντά, μολονότι όχι τόσο ορατά, στήν αποδιοργάνωση όσο καί τά τελευταία κουαρτέτα τού Beethoven. Τό κλασσικό του ύφος δέν μπορεί νά καιηγορηθεῖ γιά κλασικισμό, επειδή εδράζεται στό χείλος τής αποδιοργάνωσης, τό όποιο ξεπερνιέται άργότερα από τό όψιμο έργο τού Beethoven, πού τονίζει άκόμη περισσότερο τό στοιχείο τής υποκειμενικής σύνθεσης καί ταυτόχρονα τό επικρίνει. Ή αποδιοργάνωση είναι ή άλήθεια τής ολοκληρωμένης τέχνης.

Εκείνο πού κάνει τόν Mozart νά ξεπερνά τούς κανόνες της άρμονιστικής αισθητικής, ή οποία κατά τά φαινόμενα τόσο εύλογα μπορεί νά τόν επικαλείται, είναι, σύμφωνα με την τρέχουσα γλώσσα, κάτι μορφολογικό: ή Ικανότητά του νά συμβιβάζει τά άσυμβίβαστα λαμβάνοντας υπόψη τίς απαραίτητες προϋποθέσεις τών διάφορων μουσικών χαρακτηριστικών χωρίς νά άναγκάζει τά άποκλίνοντα στοιχεία νά διαλυθούν σέ ένα συνεχές. Άπό αυτή την άποψη ό Mozart απέχει από τό καθιερωμένο ιδανικό τής κλασσικότητας περισσότερο άπό όλους τούς συνθέτες τής κλασσικής εποχής τής Βιέννης, έπιτυγχάνοντας έτσι ένα ιδανικό ανώτερης τάξης, πού θά μπορούσε νά λέγεται αύθεντικότητα. Αυτό τό στοιχείο έπιτρέπει άκόμη καί στη μουσική, παρά τη μη παραστατικότητα της, τη διάκριση ανάμεσα στόν φορμαλισμό ως παιγνίδι κενό περιεχομένου καί σέ εκείνο γιά τό όποιο δέν υπάρχει καλύτερος όρος άπό την ύποπτη λέξη βάθος.

Μορφολογικός νόμος ενός έργου τέχνης είναι ή ανάγκη οργάνωσης όλων τών στοιχείων του, καί τής ενότητάς του, σύμφωνα μέ τό ιδιαίτερο ποιόν τους.

Επειδή τά έργα τέχνης δέν είναι ή ενότητα τών πολλών καί διάφορων, αλλά τού ενός καί τών πολλών, δέν συμπίπτουν μέ τή φαινομενική τους όψη.

Η ενότητα είναι φαινομενική, ενώ καί ή φαινομενικότητα τών έργων τέχνης συγκροτείται μέσω τής ενότητάς τους.

Ο μοναδολογικός χαρακτήρας τών έργων τέχνης δέν έχει πλασθεί χωρίς τήν εύθύνη τού διαστρεβλωμένου μοναδολογικού χαρακτήρα τής κοινωνίας, αλλά μόνο μέ αυτόν έπιτυγχάνουν τά έργα τέχνης τήν άντικειμενικότητα πού ξεπερνά τόν σολιψισμό.

Ἡ τέχνη δεν ἔχει γενικούς νόμους, ἀλλὰ σε κάθε φάση της ἰσχύουν ἀντικειμενικά δεσμευτικές ἀπαγορεύσεις, πού ἐκπέμπονται ἀπό Κανονικά ἔργα. Ἡ ὑπαρξή τους ἐπιτάσσει ἀμέσως τί δέν θά εἶναι στό ἐξῆς δυνατό.

Ὅσο οἱ μορφές ἦταν ἀρκετά ἀμεσα δεδομένες, τά ἔργα μπορούσαν νά συγκεκριμενοποιηθοῦν μέσα σέ αὐτές: σύμφωνα μέ την ἐγγελιανή ορολογία αὐτές οἱ μορφές εἶναι οὐσιώδεις. Στήν πορεία τοῦ συνολικοῦ νομιναλιστικοῦ κινήματος αὐτή ἡ οὐσιαστικότητα τῶν μορφῶν ἐπικρίθηκε καί ἀρχισε νά χάνει τή βαρύτητά της· μειωμένη μέν ἀλλά ὑπαρκτή, ἐγίνε ὁ στενός κορσές τῶν συγκεκριμένων μορφωμάτων. Αὐτό πού ἄλλοτε ἦταν ἀντικειμενοποιημένη παραγωγική δύναμη πέρασε στίς αἰσθητικές παραγωγικές σχέσεις καί ἦλθε σέ σύγκρουση μέ τίς παραγωγικές δυνάμεις. Οἱ μορφές, τό στοιχεῖο πού κάνει τά ἔργα τέχνης αὐτό πού εἶναι, χρειάζονται ἀπό τή μεριά τους τήν αὐτόνομη παραγωγή. Αὐτό εἶναι μιά ἀπειλή γιά τά ἔργα: ἡ συγκέντρωση τῆς προσοχῆς στίς μορφές ὡς μέσα αἰσθητικῆς ἀντικειμενικότητας τά ἀπομακρύνει ἀπό αὐτό πού πρέπει νά ἀντικειμενοποιηθεῖ. Γιαυτό λοιπόν τελευταία ἡ σύλληψη τῶν δυνατοτήτων μορφοποίησης τῶν ἔργων, ἡ δόμηση τῶν μοντέλων, ἀπωθεῖ σέ μεγάλο βαθμό τά ἴδια τά ἔργα. Ἡ ἀντικατάσταση τῶν σκοπῶν ἀπό τά μέσα ἐκφράζει μιά συνολική κοινωνική τάση καθὼς καί τήν κρίση τῆς τέχνης. Ὁ ἀπαραίτητος στοχασμός τείνει πρὸς τήν κατάργηση τοῦ ἀντικειμένου του καί, ὅταν δέν υποβάλλεται μέ τή σειρά του σέ νέο στοχασμό, συνεργεῖ μέ τήν αὐθαίρετα τιθέμενη μορφή, πού ἀδιαφορεῖ γιά ἐκεῖνο πού πρόκειται νά μορφοποιηθεῖ. Ἀκόμη καί οἱ πῶς εὐσταθεῖς καί συνεκτικές μορφολογικές ἀρχές δέν τελεσφο-

ρούν από μόνες τους όταν απουσιάζουν τὰ αυθεντικά έργα, στο όνομα των όποιων αναζητούνται. Σε αυτή την απλή αντινομία έχει όογηθεῖ σήμερα ό νομιναλισμός τῆς τέχνης.

Όσο υπήρχαν ακόμη είδη στὴν τέχνη, τό Νέο ευδοκίμουσε μέσα σέ αυτά. Τό Νέο, ἡ καινοτομία, μετατοπίζεται τώρα όλο καί πίο πολύ στὴν παραγωγή ειδών, διότι υπάρχει ἔλλειψη. Σημαντικοί καλλιτέχνες ἀπαντούν στή σημερινή νομιναλιστική κατάσταση όχι τόσο μέ νέα έργα όσο μέ μοντέλα δυνατοτήτων παραγωγῆς έργων, μέ τύπους· είναι καί αὐτός ένας ἀπό τούς παράγοντες πού υπονομεύουν τὴν παραδοσιακή κατηγορία τοῦ έργου τέχνης.

Ἡ προβληματικότητα τῆς έννοιας τῆς τεχνοτροπίας γίνεται κατά-φωρη σέ πολύ στυλιζαρισμένα έργα τῆς σχετικά πρόσφατης νεω-τερικότητας, όπως ό *Πελλέας καί Μελισσάνβη* τοῦ Debussy. Αυτό τό λυρικό δράμα ἀκολουθεῖ χωρίς υποχωρήσεις, μέ υποδειγματική καθαρότητα τὴν ύφολογική του ἀρχή (*principium stilisations*). Οἱ ἀσυμφωνίες πού προκύπτουν ἀπό αὐτό δέν οφείλονται διόλου σέ εκείνη τὴν ἀναιμικότητα γιά τὴν οποία κατηγοροῦν τό ἔργο όσοι δέν είναι σέ θέση νά παρακολουθήσουν μέ συνέπεια τὴν ύφολογική ἀρχή. Εμφανῆς καί πασίγνωστη είναι ἡ μονοτονία του. Ἡ αυστηρότητα τών ἀπορρίψεων δέν επιτρέπει τόν σχηματισμό ἀντιθέσεων, καθώς θεωροῦνται φθηνά καί τετριμμένα μέσα, ἡ τίς περιστέλλει στό επίπεδο τοῦ ἀπλοῦ υπαινιγμοῦ. Αὐτό παραβλάπτει τὴν ἀρθρωση, τὴ διάρθρωση τῆς μορφῆς μέσω ὑποσυνόλων, τὰ όποια θά ἦταν ακόμη πίο ἀπαραίτητα σέ ένα ἔργο πού τό ὕψιστο κριτήριό του είναι ἡ μορφολογική ένότητα* τό στυλιζάρισμα παραβλέπει ότι ἡ ύφολογική ένότητα μπορεί νά είναι μόνον ένότητα πολλών καί διάφορων. Οἱ συνεχείς ψαλμωδίες, προπάντων τῆς τραγουδιστῆς φωνῆς, απαιτεῖ εκείνο πού ἡ παλαιότερη μουσική ορολογία ἀποκαλοῦσε *Abgesang*.¹¹¹ πραγματοποίηση μιας ὑπό-σχεσης, εκπλήρωση, σβήσιμο τοῦ ἤχου. Ἡ θυσία αὐτοῦ τοῦ στοιχείου ὑπέρ τῆς αἰσθησης ενός ἀπώτατου παρελθόντος πού ὕστερα ἀπό αἰώνες ἀνακαλεῖται στή μνήμη προκαλεῖ μιὰ ρήξη στή δομή τοῦ έργου, σάν νά μὴν τηρήθηκαν οἱ ὑποσχέσεις. Τό γούστο, όταν εμφανίζεται ως ολότητα, ἀντιστέκεται στή δραματική ἐκφραση καί χειρονομία τῆς μουσικῆς, ενώ τό ἔργο δέν μπορεί νά παραιτηθεῖ

από τή σκηνή. Η τελειότητα τού γούστου συνεπάγεται την πώ-
 χευση καί των τεχνικών μέσων, ή συνεχώς όμοφωνική σύνθεση
 είναι πενιχρή, ή όρχηστρική μουσική ανιαρή καί μονότονη, ενώ
 ταυτόχρονα επιμένει στίς αποχρώσεις. Τέτοιες δυσκολίες στό στυ-
 λιζάρισμα υποδηλώνουν μιά προβληματική σχέση μεταξύ τέχνης
 καί κουλτούρας. Τό σχήμα πού κατατάσσει τήν τέχνη στήν κουλ-
 τούρα, ως κλάδο της, είναι άνεπαρκές. Ο *Πελλέας καί Μελισσάν-
 θη* δέχεται άναντίρρητα νά ανήκει σέ αυτή τήν κουλτούρα καί δέν
 έχει τή λαχτάρα νά τήν καταγγείλει. Αύτή ή στάση συμφωνεί μέ τή
 βουβή μυθική ερμητικότητα τού θέματος καί έτσι άκριβώς χάνει
 τήν ευκαιρία νά βρει εκείνο πού τό θέμα του άναζητεί ψηλαφητά.
 Για νά άνταποκριθούν στίς άπαιτήσεις τής κουλτούρας, τά έργα
 τέχνης πρέπει νά επιζητούν τήν υπέρβασή της. Είναι ένα από τά
 ισχυρά κίνητρα τής ριζοσπαστικής νεωτερικότητας.

Φώς στή διαλεκτική μεταξύ τού γενικού καί τού μερικού-είδικού
 ρίχνει μιά παρατήρηση τού Gehlen. Άκολουθώντας τόν Konrad
 Lorenz άντιλαμβάνεται τίς χαρακτηριστικές αισθητικές μορφές τού
 ωραίου στή φύση καί τού διακοσμητικού στοιχείου ως παράγοντες
 ένεργοποίησης μηχανισμών πού χρησιμεύουν στήν άπαλλαγή τού
 ανθρώπου από υπερβολικά ερεθίσματα. Ο K. Lorenz πιστεύει ότι
 ή γενική ιδιότητα όλων αύτών τών παραγόντων έκλυσης είναι ή
 ελάχιστη πιθανότητα εμφάνισής τους καί ή άπλότητα. Ο Gehlen με-
 ταφέρει αύτή τήν ιδέα στήν τέχνη υποθέτοντας «ότι ή χαρά πού μας
 προκαλούν οί καθαροί ήχοι (“φασματικοί φθόγγοι”) καί οί συγχορ-
 δίες τους από ολόκληρους φθόγγους ... άνταποκρίνεται άκριβώς
 στήν “ελάχιστη πιθανότητα” εμφάνισής του στό άκουστικό πε-
 δίο».¹¹² «Η φαντασία τών καλλιτεχνών είναι ανεξάντλητη όταν
 “στυλιζάρουν” φυσικές μορφές, δηλαδή όταν μέ τή συμμετρία καί
 τήν άπλοποίηση βελτιστοποιούν τήν ελάχιστη πιθανότητα τών γε-
 νικών ιδιοτήτων έκλυσης».¹¹³ Άν μιά τέτοια άπλοποίηση συνιστά
 αύτό πού όντως μπορεί νά άποκαλεΐται μορφή, τό άφηρημένο στοι-
 χείο πού εμπεριέχεται εδώ, όταν συνδέεται μέ τήν ελάχιστη πιθανό-
 τητα, γίνεται τό αντίθετο τού γενικού, δηλαδή τό άτομοποιημένο,
 τό ειδικό. Στήν ιδέα τού ειδικού, στήν οποία είναι προσηλωμένη ή
 τέχνη -στοιχειώδες παράδειγμα είναι ή αφήγηση, ή όποια προβάλλ-
 λεται ως έξιστόρηση ενός Ιδιαίτερου, όχι καθημερινού περιστατι-

κού- ενυπάρχει ή Ιδια ελάχιστη πιθανότητα πού προσιδιάζει στό φαινομενικά γενικό, τίς καθαρά γεωμετρικές μορφές τού διακοσμητικού στοιχείου καί τού στυλιζαρίσματος. Τό απίθανο η ελάχιστα πιθανό, ή αισθητική έκκοσμίκευση τού μάνα, θά ήταν τό γενικό καί τό ειδικό μαζί, ή αισθητική κανονικότητα ώς κάτι απίθανο σέ αντίθεση πρός τήν απλή ύπαρξη. Τό πνεύμα δέν είναι απλώς ό αντίπαλος τής άτομοποίησης, αλλά, λόγω τής ελάχιστης πιθανότητας, καί προϋπόθεσή της. Τό πνεύμα στήν τέχνη ήταν παντού καί πάντοτε αυτό πού πολύ άργότερα έδειξε ό διαλεκτικός στοχασμός: συγκεκριμένο, όχι άφηρημένο.

Ἡ κοινωνική μοίρα τῆς τέχνης δέν εἶναι κάτι πού επιβάλλεται σε αὐτή απλῶς ἀπό ἔξω, ἀλλά συνδέεται καί μέ τήν ἀνάπτυξη τῆς ἔννοιας τῆς τέχνης.

Ἡ τέχνη δέν εἶναι ἀδιάφορη ἀπέναντι στόν διπλό της χαρακτήρα. Ἡ καθαρή ἔμμونه στό αισθητικό της πλαίσιο γίνεται ἐνύπαρκτο βάρος της. Ἡ αὐτάρκεια πού ἀπαιτεῖ κανεῖς ἀπό τήν τέχνη ἀπειλεῖ τά ἔργα μέ στειρότητα. Ὁ Wedekind τό σημειώνει επικρίνοντας τόν Maeterlinck καί εἰρωνευόμενος τοὺς «τεχνοκαλλιτέχνες»· ὁ Wagner περιέλαβε αὐτή τή διαμάχη στοὺς *Ἀρχιτραγονοῖστές τῆς Νυρεμβέργης* τό Ἱδιο μοτίβο, μέ αιχμές κατὰ τῶν διανοουμένων, μπορεῖ νά διαπιστωθεῖ στή στάση τοῦ Brecht. Ἡ εγκατάλειψη τοῦ ἐγγενούς αισθητικοῦ πλαισίου εἶναι εὐκόλο νά μετατραπεῖ σέ δημαγωγία στό ὄνομα τοῦ λαοῦ· ἐκεῖνοι πού γελοιοποιοῦν τοὺς «τεχνοκαλλιτέχνες» ἐρωτοτροποῦν μέ τή βαρβαρότητα. Καί ὅμως ἡ τέχνη, γιά χάρη τῆς αὐτοσυντήρησής της, λαχταρά ἀπεγνωσμένα τήν ἔξοδο ἀπό τό πλαίσιο της, διότι ὁ κοινωνικός της χαρακτήρας δέν συνδέεται μόνο μέ τήν αὐτόνομη δυναμική της, τήν τρόπον τινά *a priori* ἀντίθεσή της πρὸς τήν κοινωνική ἑτερονομία. Ἡ κοινωνία εἰσέρχεται στήν ἰδέα τῆς δομῆς τῶν ἔργων τέχνης. Οἱ ἐκάστοτε δυνατότητες τῆς τέχνης, οἱ σοβαρές μορφολογικές προσεγγίσεις, προκαθορίζονται ἄμεσα ἀπό τή στάθμη ἀνάπτυξης τῆς κοινωνίας. Εφόσον ἡ τέχνη συγκροτεῖται διαμέσου τῆς υποκειμενικῆς ἐμπειρίας, εἰσχωροῦν στήν οὐσία της κοινωνικά περιεχόμενα· ὄχι ἀσφαλῶς αὐτοῦσια, ἀλλά τροποποιημένα, περικεκομμένα, σκιῶδη. Ἐδῶ βρίσκεται ἡ ἀληθινή συγγένεια τῶν ἔργων τέχνης μέ τό ὄνειρο καί ὄχι σέ ψυχολογικά δεδομένα.

Ὁ πολιτισμός, ἡ κουλτούρα, εἶναι ἀπορρίμματα· παραταύτα ἡ τέχνη, ἓνας ἀπὸ τοὺς τομεῖς του, εἶναι σοβαρή ὡς ἐκφάνση τῆς ἀλήθειας. Αυτό ἐγκείται στὸν διπλό χαρακτήρα του φετιχισμού.

Ἡ τέχνη εἶναι σάν μαγεμένη, ἀφοῦ τό κυρίαρχο κριτήριό γιὰ τὴν τέχνη ὡς εἶναι δὲ ἄλλο, ἡ ἀνταλλακτικὴ σχέση πού ἔχει καθιερωθεῖ ὡς μέτρο ὅλων των πραγμάτων, εἶναι φαινομενικότητα, ψεύδος, ἐνῶ τό Ἄλλο, τό εἶναι καθ' ἑαυτό του πράγματος, γίνεται ἰδεολογία ὅταν τίθεται ἀπὸ μόνο του. Ἀποκρουστικὴ εἶναι ἡ ἐπιλογή ἀνάμεσα στὶς δύο δυνατότητες: What do I get out of it? (Τί θά βγάλω ἀπὸ αὐτό;) καὶ Εἶμαι Γερμανός σημαίνει ὅτι κάνω κάτι γιὰ χάρη του ἰδίου τοῦ πράγματος.¹¹³ Ἡ ἀναλήθεια τοῦ εἶναι δὲ ἄλλο γίνεται καταφανὴς ὅταν πράγματα πού δῆθεν ἐγίναν γιὰ τὸν ἄνθρωπο ἀποδεικνύονται ἀκόμη πιὸ ἀπατηλά γι' αὐτόν· ἡ θέση σχετικὰ μέ τό εἶναι καθ' ἑαυτό ἔχει συγχωνευθεῖ μέ ἓναν ἐλιτίστικο ναρκισσισμό καὶ ἔτσι ὑπηρετεῖ ἐπίσης μιὰ κακὴ υπόθεση.

Επειδὴ τὰ ἔργα τέχνης ἀποτυπώνουν καὶ ἀντικειμενοποιοῦν στρώματα τῆς ἐμπειρίας, τὰ ὅποια βρίσκονται μὲν στὴ βάση τῆς σχέσης τῶν ἔργων μέ τὴν πραγματικότητα, ἀλλὰ εἶναι σχεδόν πάντοτε σκεπασμένα σάν υλικά πράγματα μέσα σέ αὐτὴ τὴ σχέση, ἡ αἰσθητικὴ ἐμπειρία εἶναι βásiμη τόσο ὡς κοινωνικὴ ὅσο καὶ ὡς μεταφυσικὴ.

Ἡ ἀπόσταση τοῦ αἰσθητικοῦ πεδίου ἀπὸ τοὺς πρακτικούς σκοποὺς ἐμφανίζεται ἐνδοαἰσθητικὰ ὡς ἀπόσταση τῶν αἰσθητικῶν ἀντικειμένων ἀπὸ τό υποκείμενο πού τὰ θεωρεῖ· ὅπως τὰ ἔργα τέχνης δὲν παρεμβαίνουν στὴν περιοχὴ τῶν πρακτικῶν σκοπῶν, ἔτσι καὶ τό υποκείμενο δὲν μπορεῖ νὰ παρέμβει στὰ ἔργα τέχνης· ἡ ἀπόσταση εἶναι ἡ πρώτη προϋπόθεση ἐγγύτητας τοῦ υποκειμένου στό περιεχόμενο τῶν ἔργων. Αὐτό περιλαμβάνεται στὴν καντιανὴ ἐννοια τῆς ἀπουσίας πρακτικοῦ ενδιαφέροντος, ἡ ὁποία ἀπαιτεῖ ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴ συμπεριφορὰ νὰ μὴν ἀπλώνει τό χέρι του γιὰ νὰ πιάσει τό ἀντικείμενο, νὰ μὴν τό καταβροχθίζει. Μέ τὸν ὀρισμὸ τῆς αὔρας¹¹⁴ ὁ Benjamin ἀνέδειξε αὐτό τό ἐνδοαἰσθητικὸ στοιχεῖο, ἀλλὰ τό κατέταξε σέ ἓνα παλαιότερο στάδιο ἀνάπτυξης τῆς τέχνης, θεωρώντας ὅτι δὲν ἰσχύει στὴ σημερινὴ τέχνη, ὅπου ἡ ἀπόσταση καταρ-

γείται από την τεχνική άναπαραγωγιμότητα των έργων τέχνης. Ταυτιζόμενος με τόν επιτιθέμενο, ο Benjamin υπέκυψε πολύ πρόθυμα στην ιστορική τάση που επαναφέρει την τέχνη στο βασίλειο των εμπειρικών σκοπών. Η απόσταση ως φαινόμενο είναι τό στοιχείο των έργων τέχνης που υπερβαίνει την άπλή τους ύπαρξη. Η απόλυτη εγγύτητα τους θά ήταν ή απόλυτη ενσωμάτωσή τους στην εμπειρική πραγματικότητα.

Η αύρα δέν είναι κάτι που χαρακτηρίζει αποκλειστικά την αυθεντική τέχνη καί άπουσιάζει εντελώς από την εξευτελισμένη, την υποβιβασμένη καί αύταρχικά διοικούμενη τέχνη: ή αντίθεση μεταξύ των δύο άνταγωνιστικών σφαιρών πρέπει νά νοείται ως συνεχής διαμεσολάβηση τής μιας από την άλλη. Τό στοιχείο τής αύρας τιμάται σήμερα από τά έργα που απέχουν από αυτό· ή καταστροφική του διατήρηση -ή κινητοποίησή του γιά την πρόκληση εντυπώσεων, στό όνομα τής άτμόσφαιρας-, εντοπίζεται στή σφαίρα τής διασκέδασης. Η τέχνη στήν υπηρεσία τής διασκέδασης νοθεύει καί τά δύο: τό πραγματικό στρώμα τού αισθητικού, άποξενωμένο από τή διαμεσολάβησή του, μετατρέπεται σέ απλό δεδομένο, σέ πληροφορηση καί ρεπορτάζ· τό στοιχείο τής αύρας άποσπάται από τό πλαίσιο τού μορφώματος, καλλιεργείται ως τέτοιο καί γίνεται κατανάλωσιμο είδος. Κάθε κοντινό πλάνο στίς εμπορικές ταινίες γελοιοποιεί την αύρα εκμεταλλευόμενο την τεχνητή εγγύτητα τού μακρινού, την οποία άπομονώνει από τόν σχηματισμό τού όλου μορφώματος. Η αύρα καταπίνεται όπως όλα τά αισθησιακά ερεθίσματα, σάν την ενιαία σάλτσα μέ την όποια ή πολιτιστική βιομηχανία περιχύνει τά ίδια καί όλα τά προϊόντα της.

Η έκφραση τού Stendhal *promesse du bonheur* (υπόσχεση ευτυχίας)¹¹⁴ σημαίνει ότι ή τέχνη δείχνει την ευγνωμοσύνη της στην εμπειρική ζωή τονίζοντας εκείνα τά στοιχεία τής ύπαρξης που προοιωνίζονται την ουτοπία. Αυτά όμως λιγοστεύουν συνεχώς, ή έμπειρική ύπαρξη μοιάζει όλο καί περισσότερο άπλως μέ τόν εαυτό της. Γιαυτό καί ή τέχνη όλο καί λιγότερο μπορεί νά τής μοιάσει. Επειδή όλη ή ευτυχία που προσφέρει ή υφιστάμενη τάξη πραγμάτων είναι ένα υποκατάστατο, ψευδής ευτυχία, ή τέχνη δέν μπορεί νά τηρήσει την υπόσχεσή της άν δέν την άθετήσει. Άλλά ή συνείδηση

των ανθρώπων, προπάντων των μαζών, πού λόγω του μορφωτικού προνομίου στην ανταγωνιστική κοινωνία μένουν έξω από αυτή τη διαλεκτική, εμμένει σε αυτή την υπόσχεση ευτυχίας, καί δικαιολογημένα, μόνο πού αναμένει την εύτυχία σε μιά άμεση, υλική μορφή. Έδώ άκριβώς παρεμβάινει ή πολιτιστική βιομηχανία. Προγραμματίζει την άνάγκη γιά εύτυχία καί την εκμεταλλεύεται. Τό στοιχείο αλήθειας τής πολιτιστικής βιομηχανίας βρίσκεται στο γεγονός ότι άπαντά σε μιά ούσιαστική άνάγκη πού πηγάζει από την προϊούσα κοινωνική στέρση· αλλά μέ τό είδος ικανοποίησης πού προσφέρει γίνεται άπολύτως αναληθής.

Μέσα στον κυρίαρχο ώφελιμισμό ή τέχνη έχει κατ' άρχάς ένα στοιχείο ούτοπίας, καθώς μοιάζει μέ τό Άλλο, εκείνο πού εξαιρείται από τή διαδικασία παραγωγής καί άναπαραγωγής τής κοινωνίας, πού δέν είναι υποταγμένο στην αρχή τής πραγματικότητας· ή αίσθηση πού προκαλεί ή άμαξα του Θέσπιδος^{114*3} όταν μπαίνει μέσα στο χωριό, όπως στην *Πουλημένη μνηστή*,^{1 146} Άλλά άκόμη καί τό θέαμα πού προσφέρουν οί σχοινοβάτες κοστίζει κάτι. Τό Άλλο καταβροχθίζεται από τό πάντοτε Ιδιο καί όμως διατηρείται μέσα σε αυτό ως φαινομενικότητα, νοούμενη καί υπό την υλιστική έννοια. Όλα τά στοιχεία αυτού του φαινομενικού Άλλου ή τέχνη πρέπει νά τά εξάγει άποστάζοντας από τή μάζα του πάντοτε Ιδιου, άκόμη καί τό πνεύμα, καί νά τά μεταμορφώνει. Καί μόνο μέ τή διαφορά της από αυτή τή μάζα ή τέχνη είναι a priori κριτική του πάντοτε ίδιου, άκόμη καί όταν υποτάσσεται, καί παραταύτα κινείται προϋποθέτοντας αυτό πού υποβάλλει σε κριτική. Κάθε έργο τέχνης άναρωτιέται άσυνείδητα άν καί κατά πόσο μπορεί νά υπάρξει ως ουτοπία· ή απάντηση είναι: πάντοτε μόνο μέσω του άστερισμού των στοιχείων του. Δέν υπερβαίνει τό πάντοτε ίδιο μόνο διαφέροντας άφηρημένα από αυτό, αλλά προσλαμβάνοντας τό πάντοτε ίδιο, άποσυναρμολογώντας καί άνασυνθέτοντάς το. Μιά τέτοια σύνθεση είναι αυτό πού συνήθως λέγεται αισθητική δημιουργία. Κριτήριο του περιεχομένου αλήθειας των έργων τέχνης είναι άν καί κατά πόσον είναι Ικανά νά συνθέσουν τό Άλλο μέ στοιχεία παρμένα από τό πάντοτε ίδιο.

Τό πνεύμα στο έργο τέχνης καί στον στοχασμό πάνω σε αυτό θεωρείται ύποπτο, διότι μπορεί νά προσβάλει τον έμπορευματικό χα-

ρακτήρα του έργου και νά θέσει σε κίνδυνο την αξιοποιησιμότητά του στην αγορά. Τό συλλογικό άσυνείδητο είναι πολύ ευαίσθητο σέ αυτό τό σημείο. Αυτό τό διαδεδομένο συναίσθημα πρέπει μάλλον νά τρέφεται από τή βαθειά δυσπιστία άπέναντι στην επίσημη κουλτούρα, τά άγαθά της και τή διατυμπανιζόμενη διαβεβαίωση ότι όλοι συμμετέχουν στην άπόλαυσή τους. "Όσο πιό καλά γνωρίζει κανείς στην εσωτερική άμφιθυμία του ότι ή επίσημη κουλτούρα τόν εξαπατά στερώντας του εκείνο πού ή υπόσχεσή του είναι μιά ταπείνωση τής κουλτούρας, τόσο πιό πεισματικά, στόν Ιδεολογικό του προσανατολισμό, εμμένει σέ κάτι πού υπό αυτή τή μορφή δέν υπάρχει ίσως ούτε καν στή μαζική εμπειρία τής τέχνης. Όλα αυτά χρωματίζονται από τά άπορρίμματα τής σοφίας των φιλοσόφων τής ζωής, ότι ή συνείδηση σκοτώνει.

Η άστική συνήθεια πού προσκολλάται μέ θρασύδειλο κυνισμό σέ κάτι, άν και έχει άποδειχθεϊ ψευδές και άναληθές, συμπεριφέρεται άπέναντι στήν τέχνη σύμφωνα μέ τό σχήμα: αυτό πού μου άρέσει μπορεί νά είναι κακό, μιά άπάτη πού τή μηχανεύθηκαν γιά νά μέ παραπλανήσουν, αλλά αυτό δέν θέλω νά μου τό θυμίζουν, δέν είναι άνάγκη νά καταβάλλω προσπάθειες άκόμη και στόν ελεύθερο χρόνο και νά εξοργίζομαι. Τό στοιχείο τής φαινομενικότητας στήν τέχνη λαμβάνει στήν πορεία τής ιστορίας τή μορφή μιάς τέτοιας υποκειμενικής πώρωσης, πού στήν εποχή τής πολιτιστικής βιομηχανίας συμβάλλει στήν ενσωμάτωση τής τέχνης, ως συνθετικού όνείρου, στήν εμπειρική πραγματικότητα και εμποδίζει τόν στοχασμό πάνω στήν τέχνη όπως και μέσα σέ αυτή. Πίσω από αυτά βρίσκεται σέ τελική άνάλυση τό γεγονός ότι ή επιβίωση τής υφιστάμενης κοινωνίας είναι άσυμβίβαστη μέ τήν άληθινή αυτοσυνείδησή της, και κάθε ίχνος μιάς τέτοιας συνείδησης στήν τέχνη διώκεται και τιμωρείται. Η ιδεολογία, ή ψευδής συνείδηση, είναι και από αυτή τήν άποψη κοινωνικά άναγκαία. Και όμως τό αυθεντικό έργο τέχνης κερδίζει άντί νά χάσει, όταν ό παρατηρητής στοχάζεται πάνω σέ αυτό. "Αν παίρναμε κατά λέξη τόν καταναλωτή τής τέχνης, θά έπρεπε νά τού δείξουμε ότι μπορεί νά άποσπάσει από ένα έργο πολύ περισσότερα όταν τό γνωρίσει πλήρως παρά άν περιορισθεϊ στήν πρώτη αισθητήρια εντύπωση, πού μέ τόση ευκολία σπεί'δει νά τήν άνακοινώσει. Η εμπειρία τής τέχνης γίνεται άσύγκριτα πλουσιότε-

ρη όταν επιμένει κανείς απαρέγκλιτα στην προσπάθεια του νά τή γνωρίσει. Ή διανοητική γνώση του έργου άντανακλά στην αισθητήρια αντίληψή του. Ένας τέτοιος υποκειμενικός στοχασμός νομιμοποιείται από τό γεγονός ότι τρόπον τινά επαναλαμβάνει τήν έσωτερική διαδικασία στοχασμού πού αντικειμενικά διαδραματίζεται μέσα στό αισθητικό άντικείμενο, ενώ δέν ήταν κατ' ανάγκη συνειδητή στόν ίδιο τόν καλλιτέχνη.

Στήν πραγματικότητα ή τέχνη δέν γνωρίζει τιμές κατά προσέγγιση. Ή ιδέα ότι υπάρχουν μικροί καί μεσαίοι άριστοτέχνες ανήκει στά αποθέματα άντιλήψεων τής Ιστορίας τής τέχνης, προπάντων τής μουσικής, προβολή μιας συνείδησης πού δέν μυρίζεται τίποτε από τή ζωή στό έσωτερικό των έργων. Δέν υπάρχει ένα συνεχές από τό κακό στό μέτριο καί από εκεί στό καλό· ο,τι άπέτυχε είναι εξαρχής κακό, διότι στήν ιδέα τής τέχνης περιλαμβάνεται ή έννοια τής επιτυχίας καί τής εσωτερικής συμφωνίας καί συνοχής. Αυτό δίνει αφορμή για τίς άτελείωτες διαμάχες σχετικά μέ τήν ποιότητα των έργων τέχνης, όσο καί άν συχνά παραμένουν άγονες. Ή τέχνη, σύμφωνα μέ τή ρήση τού Hegel ή εμφάνιση τής αλήθειας, είναι άντικειμενικά μισαλλόδοξη, αφού δέν άνέχεται ούτε τήν ειρηνική συνύπαρξη διάφορων σφαιρών, τήν όποια συχνά επικαλούντο^ οί ιδεολόγοι. 'Αφόρητη είναι προπάντων εκείνη ή «καλή διασκέδαση», για τήν όποία συνήθως φλυαρούν οί διάφορες επιτροπές θέλοντας νά δικαιολογήσουν άπέναντι στήν ένδοτική συνείδησή τους τόν έμπορευματικό χαρακτήρα τής τέχνης. Σέ μιά ημερήσια εφημερίδα μπορούσε νά διαβάσει κανείς ότι στή Γερμανία ή Colette κατατάσσονται στήν ελαφρά λογοτεχνία, ενώ στή Γαλλία είναι μιά συγγραφέας υψηλής περιωπής, επειδή οί Γάλλοι δέν κάνουν διάκριση μεταξύ διασκέδασης ή ελαφρός τέχνης από τή μιά καί σοβαρής τέχνης από τήν άλλη, αλλά ξεχωρίζουν μόνο τήν καλή από τήν κακή τέχνη. Καί πράγματι πέρα από τόν Ρήνο ή Colette παίζει τόν ρόλο μιας ιερής αγελάδας- από τήν άλλη μεριά, πίσω από τόν άύστηρό διαχωρισμό μεταξύ υψηλής καί χαμηλής τέχνης στή Γερμανία οχυρώνεται μιά δασκαλίστικη πίστη στή μόρφωση. Καλλιτέχνες πού σύμφωνα μέ τά επίσημα κριτήρια ανήκουν στήν κατώτερη σφαίρα, αλλά εκεί έχουν νά επιδείξουν μεγαλύτερο ταλέντο από πολλούς άλλους πού κρίνονται επαρκείς σέ ένα υψηλότερο επίπεδο, άδικούνται ολοφάνερα.

Ἄλλωστε ἡ ἔννοια τοῦ επιπέδου ἔχει γίνει ἤδη πολύ προβληματική. Σύμφωνα με τὴν ὁμορφὴ διατύπωση τοῦ Willy Haas ὑπάρχει καλὴ κακὴ καὶ κακὴ καλὴ λογοτεχνία· στὴ μουσικὴ συμβαίνει κάτι ἀνάλογο. Παραταῦτα ἡ διαφορὰ μεταξύ διασκέδασης καὶ αὐτόνομης τέχνης εἶναι οὐσιώδης καὶ στηρίζεται στὴν ποιότητα τοῦ πράγματος, ἀρκεῖ νὰ μὴν παραβλέπουμε πεισματικά οὔτε τὴν κούφια υπόσταση τῆς ἔννοιας τοῦ επιπέδου οὔτε τίς ἀσυδοσίες τῆς κατώτερης σφαίρας. Ὁ διαχωρισμός απαιτεῖ ἀσφαλῶς τὴν πύο εκλεπτυσμένη ικανότητα διαφοροποίησης· επιπλέον, τὸν δέκατο ἑνάτο αἰῶνα οἱ δύο σφαῖρες δὲν ἦταν τόσο ἀσυμφιλίωτα διαχωρισμένες ὅπως στὴν εποχὴ τοῦ πολιτιστικοῦ μονοπωλίου. Δὲν λείπουν τὰ ἔργα πού, τόσο μέ τίς πρόχειρες διατυπώσεις τους, τίς ἄλλοτε ἐλλειπτικές καὶ ἄλλοτε στερεότυπες, ὅσο καὶ μέ τὴν ἀτελὴ μορφοποίηση γιὰ χάρη τῆς πρόκλησης ἐντυπώσεων, ἀνήκουν στὴν υποδεέστερη αἰσθητικὴ σφαῖρα κυκλοφορίας, ἀλλὰ λόγω μερικῶν λεπτῶν χαρακτηριστικῶν τὴν υπερβαίνουν. "Ὅταν θὰ ἔχει ξεθωριάσει ἡ ψυχαγωγικὴ τους πλευρά, ἐνδέχεται νὰ γίνουν κάτι περισσότερο ἀπὸ ο,τι ἦταν ἀρχικά. Ἡ σχέση μεταξύ τῆς κατώτερης καὶ τῆς ἀνώτερης τέχνης ἔχει ἐπίσης τὴν ἱστορικὴ δυναμικὴ της. Ἔργα πού ἄλλοτε ἦταν κομμένα καὶ ραμμένα στὰ μέτρα τῆς κατανάλωσης, ἀργότερα, καθὼς ἡ σφαῖρα τῆς κατανάλωσης ἔχει ἤδη οργανωθεί ἀπὸ πάνω μέ ὀρθολογικὰ οικονομικὰ κριτήρια, φαντάζουν σάν ὁμοιώματα ἀνθρωπιάς. Ἀκόμη καὶ ἡ ἐλλιπὴς μορφοποίηση, ἡ ἐλαττωματικὴ ἐπεξεργασία τῶν λεπτομερειῶν, δὲν εἶναι πάγιο κριτήριο, ἀλλὰ μπορεῖ νὰ νομιμοποιηθεῖ ὅταν τὰ ἔργα ἀντισταθμίζουν αὐτὴ τὴν ἔλλειψη ἀνταποκρινόμενα στὸ δικό τους μορφολογικὸ ἐπίπεδο χωρὶς νὰ ἐμφανίζονται μέ παρατραβηγμένες ἀξιώσεις. Λόγου χάρη τό ἐξαιρετικὸ ταλέντο τοῦ Puccini πείθει πολὺ περισσότερο στὰ πρῶιμα ἔργα τοῦ *Manon Lescaut* καὶ *La Bohème* παρά στὰ μεταγενέστερα, τὰ πύο φιλόδοξα, πού καταντοὺν κιτς λόγω τῆς δυσαναλογίας μεταξύ οὐσίας καὶ παρουσίας. Καμμιὰ ἀπὸ τίς κατηγορίες τῆς θεωρητικῆς αἰσθητικῆς δὲν μπορεῖ νὰ ἐφαρμοσθεῖ ἀκαμπτα, ὡς ἀμετακίνητο κριτήριο. Ἄν ἡ αἰσθητικὴ ἀντικειμενικότητα μπορεῖ νὰ συλληφθεῖ μόνο μέ τὴν ἐνδοπλαισιακὴ κριτικὴ τοῦ μεμονωμένου ἔργου, ὁ κατ' ἀνάγκη ἀφηρημένος χαρακτήρας τῶν κατηγοριῶν γίνεται πηγὴ λαθῶν. Μιὰ αἰσθητικὴ θεωρία πού δὲν μπορεῖ νὰ προχωρήσει στὴν ἐσωτερικὴ κριτικὴ τῶν ἔργων οφείλει νὰ ἐπαναστοχασθεῖ τίς βασικὲς τῆς κατη-

γορίες καί έτσι νά καταρτίσει τουλάχιστον μοντέλα αὐτοδιόρθωσης. Εδῶ θά μπορούσαν νά ἀναφερθοῦν τὰ ονόματα τοῦ J. Offenbach καί τοῦ Johann Strauss* ἢ ἀποστροφή τοῦ Karl Krauss πρὸς τὴν ἐπίσημη κουλτούρα τοῦ γύψινου κλασικισμοῦ τὸν ἔκαναν νά ἐπιμένει ἰδιαίτερα σὲ τέτοια φαινόμενα, ὅπως ἔκανε καί στὴ λογοτεχνία μέ τὸν Nestroy. Πρέπει ὅμως νά εἶναι κανεῖς συνεχῶς δύσπιστος ἀπέναντι στὴν ιδεολογία ἐκείνων πού, ἐπειδὴ δέν εἶναι ἱκανοί νά υποβληθοῦν στὴν πειθαρχία τῶν αυθεντικῶν ἔργων, υπεκφεύγουν πρὸς τὸ ἀγοραῖο. Ἀλλὰ ὁ χωρισμὸς τῶν σφαιρῶν, ἀντικειμενικά εναποτὶν τῆς ιστορίας, δέν εἶναι κάτι ἀπόλυτο. Ἀκόμη καί στὸ ἔργο τῶν πὺ υψηλῶν ἀξιώσεων ἐνυπάρχει, μετουσιωμένο στὴν αὐτονομία τοῦ ἔργου, τὸ στοιχεῖο τοῦ εἶναι δι' ἄλλο, ἓνα ὑπόλειμμα πού ἀπαιτεῖ τὸ χειροκρότημα. Ἡ τελειότητα, ἡ ἴδια ἡ ομορφιά, λέει: δέν εἶμαι ὡραία; Καί μέ αὐτὸ ἀνοσιουργεῖ σέ βάρος τῆς. Ἀπὸ τὴν ἄλλῃ μεριά, τὸ πὺ ἐλεεινὸ κιτς, πού κατ' ἀνάγκη ἐμφανίζεται σάν τέχνη, δέν μπορεῖ νά ἐμποδίσῃ αὐτὸ πού μισεῖ, τὸ στοιχεῖο τοῦ εἶναι καθ' ἑαυτὸ, τὴν ἀξίωση ἀλήθειας τὴν ὅποια προδίδει. Ἡ Colette ἦταν προικισμένη. Κατάφερε νά γράψῃ χαριτωμένα πράγματα, ὅπως τὸ μικρὸ μυθιστόρημα *Mitsou*, καθὼς καί κάτι τόσο βαθύ, ὅπως ἡ ἀπόπειρα ἀπόδρασης τῆς ἡρώιδας τοῦ *L'ingénue libertine*. Συνολικά ἦταν μιὰ καλύτερη, γλωσσικά πὺ καλλιεργημένη ἐκδοχὴ τῆς Vicki Baum. Ἀρεσκόταν σέ μιὰ ἐνοχλητικὰ θελξικάρδια, ψευδοσυγκεκριμένη φυσικότητα καί δέν δίσταζε νά παρουσιάζῃ ἀκόμη καί ἀφόρητες λύσεις, ὅπως τὸ τέλος ἑνὸς μυθιστορήματος ὅπου ἡ σεξουαλικά ψυχρὴ ἡρώιδα βρίσκει τὴν ικανοποίησίν τῆς στὴν ἀγκαλιά τοῦ νόμιμου συζύγου, ἐνῶ ὅλοι χειροκροτοῦν. Ἡ Colette γοήτευε τὸ κοινὸ μέ οἰκογενειακά μυθιστορήματα ἀπὸ τοὺς κύκλους τῆς πορνείας τῶν ἀνώτερων κοινωνικῶν στρωμάτων. Ὁ πὺ βᾶσιμος ψόγος κατὰ τῆς γαλλικῆς τέχνης, ἡ ὁποία ἐθρεψε ὅλῃ τὴ νεώτερη τέχνη, εἶναι ὅτι ἡ γαλλικὴ γλῶσσα δέν διαθέτει καμμιά ἀντίστοιχη ἐκφραση γιὰ τὸ κιτς, ἐνῶ οἱ Γερμανοὶ εἶναι περήφανοι γι' αὐτὴ. Ἡ σύναψη προσωρινῆς εἰρήνης ἀνάμεσα στίς αισθητικές σφαῖρες «σοβαρὴ τέχνη» καί «διασκέδαση» μαρτυρεῖ τὴν ουδετεροποίηση τῆς κουλτούρας: ἐπειδὴ τὸ πνεῦμα τῆς δέν δεσμεύει πιά κανένα πνεῦμα, προσφέρει γιὰ ἐπιλογὴ ὅλους τοὺς κλάδους τοῦ γιὰ ἀνθρώπους υψηλῶν, μέσων καί χαμηλῶν πνευματικῶν ἀξιώσεων (highbrow, middlebrow καί lowbrow). Τὴν κοινωνικὴ ἀνάγκη γιὰ διασκέδαση καί γι' αὐτὸ πού

αυτότιτλοφορεῖται χαλάρωση τη μηχανεύεται μιά κοινωνία τῆς ὁποίας τὰ αναγκαστικά μέλη δύσκολα θά άντεχαν τό βάρος καί τη μονοτονία τῆς ζωῆς τους χωρίς τέτοια κατασκευάσματα, ενώ εἶναι ζήτημα αν στον διοικούμενο ελεύτερο χρόνο πού τούς παραχωρεῖται μπορούσαν νά προσλάβουν κάτι διαφορετικό ἀπό ἐκεῖνα πού τούς επιβάλλει ἡ πολιτιστική βιομηχανία, στήν ὁποία ἀνήκει ἀσφαλώς καί ἡ ἰδέα τῆς ψευδοατομικότητας πού καλλιεργούν τὰ μυθιστορήματα τύπου Colette. Ἐλλά ἡ ὑπαρξη αὐτῆς τῆς ἀνάγκης δέν κάνει τή διασκέδαση καλύτερη* ἡ τελευταία ξεπουλάει καί ἀμβλύνει τὰ ἀπορρίμματα τῆς σοβαρῆς τέχνης, ἐνῶ στή σύνθεσή της γίνεται πενιχρή, ἀφηρημένα τυποποιημένη καί χωρίς εσωτερική συνοχή. Ἡ διασκέδαση, ἀκόμη καί ἡ ἀνώτερη, πόσο μάλλον ἡ εμφανιζόμενη ὡς εὐγενῆς ψυχαγωγία, ἐγινε χυδαία ἀφότου ἡ κοινωνία τῆς ἀνταλλαγῆς ἐπίασε στά δίχτυα της καί τήν καλλιτεχνική παραγωγή καί τήν ἐμπορευματοποιεῖ. Χυδαία εἶναι ἡ τέχνη πού ταπεινώνει τούς ἀνθρώπους καθῶς μειώνει τήν ἀπόσταση ἀνάμεσα στους ἰδίους καί τήν τέχνη καί παραδίδεται στίς ορέξεις τῶν ἤδη ταπεινωμένων ἀνθρώπων. Ἡ χυδαία τέχνη επιβεβαιώνει τούς ἀνθρώπους ὅπως τούς κατάντησε ὁ κόσμος ἀντί νά ἐξεγείρεται μέ τό ὕφος καί τό ἦθος της ἐναντίον αὐτοῦ τοῦ ἐξευτελισμοῦ. Χυδαία εἶναι τὰ πολιτιστικά ἐμπορεύματα, διότι προωθοῦν τήν ταύτιση τῶν ἀνθρώπων μέ τήν ἴδια τους τήν ταπείνωση. Ἡ ἐκφραση τοῦ προσώπου τῆς πολιτιστικῆς βιομηχανίας εἶναι ὁ εἰρωνικός μορφασμός. Δέν ὑπάρχει ἀμεση σχέση μεταξύ τῆς κοινωνικῆς ἀνάγκης καί τῆς αισθητικῆς ποιότητας, οὔτε καν στήν περιοχή τῆς πρακτικῆς ἡ λειτουργικῆς τέχνης. Ἡ ἀνέγερση οἰκοδομημάτων στή Γερμανία ἦταν τόσο ἐπείγουσα μετά τόν δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο ὅσο ποτέ. Παραταῦτα ἡ μεταπολεμική ἀρχιτεκτονική εἶναι ελεεινή. Ἡ ἐξίσωση τῆς ἀληθινῆς ἀνάγκης μέ τήν ἀληθινή ευχαρίστηση (*vrai besoin, vrai plaisir*), ὅπως τήν εἶχε διακηρύξει ὁ Βολταῖρος, δέν ἰσχύει στήν αισθητική* ἡ ἀξία τῶν ἔργων τέχνης μπορεῖ νά συσχετισθεῖ ἔλλογα μέ τήν κοινωνική ἀνάγκη μόνο μέσω μιας θεωρίας τῆς συνολικῆς κοινωνίας, ὄχι στή βάση τῶν ἀμεσῶν ἀναγκῶν τοῦ πληθυσμοῦ, τίς ὁποῖες εὐκολα μπορεῖ κανεῖς νά ἐκμεταλλευθεῖ γιά νά ἐπιβάλλει ὅ,τι τόν συμφέρει.

Ενα ἀπό τὰ χαρακτηριστικά ενός ορισμοῦ τοῦ κιτς εἶναι ἡ ἀπατηλή προβολή ἀνύπαρκτων συναισθημάτων, τὰ ὁποῖα ἔτσι οὔδετερο-

ποιούνται μαζί με τό αισθητικό φαινόμενο στο σύνολό του. Κίτς θά μπορούσε νά θεωρείται μιά τέχνη πού δεν μπορεί καί δεν θέλει νά την πάρουμε σοβαρά, ενώ μέ την εμφάνισή της διεκδικεί αισθητική σοβαρότητα. 'Αλλά όσο καί άν αυτό φαίνεται εύλογο καί πειστικό, έντούτοις δέν άρκει, άκόμη καί άν δέν σκεφθούμε μόνο τό ποταπό καί μή συναισθηματικό κίτς. Ποιος υποκρίνεται όμως ότι έχει αυτά τά άπατηλά προβαλλόμενα συναισθήματα; Πρόκειται γιά τά συναισθήματα του ίδιου τού «καλλιτέχνη»; Αυτά όμως δέν μπορεί κανείς νά τά εικάσει έκ των υστέρων, αλλά καί άν άκόμη μπορούσε, αυτό δέν αποτελεί κριτήριο. Κάθε αισθητική άντικειμενοποίηση άποκλίνει από τίς άμεσες παρορμήσεις τού υποκείμενου. Μήπως πρόκειται γιά τά συναισθήματα εκείνων στους όποιους τά άποδίδει ό «καλλιτέχνης»; Αυτοί όμως είναι τόσο πλασματικοί όσο καί τά πρόσωπα ενός δράματος. Γιά νά δώσει κανείς νόημα στόν συζητούμενο όρισμό πρέπει μάλλον νά θεωρήσει τήν έκφραση τού έργου τέχνης λυδία λίθο τής αλήθειας καί τού ψεύδους τού έργου· άν όμως θελήσει κανείς νά άποφανθει γιά τήν αύθεντικότητά της, θά περιέλθει σέ άτελείωτες περιπλοκές -μία από αυτές είναι οι ιστορικές αλλαγές στίς όποιες ύπόκειται τό περιεχόμενο αλήθειας τών εκφραστικών μέσων- καί τό καλύτερο είναι νά κρίνει ανά περίπτωση, αλλά καί αυτό χωρίς βεβαιότητα. Τό κίτς διαφέρει ποιοτικά από τήν τέχνη καί ταυτόχρονα άποτελεί φαινόμενο ύπερανάπτυξης της, ένα είδος νεοπλάσματος όφειλόμενου στήν αντίφαση ανάμεσα στήν άνάγκη τής αυτόνομης τέχνης νά κατέχει καί νά εξουσιάζει τίς μιμητικές παρορμήσεις άφενός καί στήν αντίσταση πού προβάλλουν αυτές οι παρορμήσεις σέ τέτοιες προσπάθειες τιθάσευσής τους άφετέρου. Ή άδικία πού ύφίστανται από τό έργο τέχνης φθάνει μέχρι τήν κατάργηση τής τέχνης καί τήν άντικατάστασή της μέ πλασματικά σχήματα. Ή κριτική τού κίτς πρέπει νά είναι άνένδοτη, αλλά τείνει νά έπεκταθει στήν τέχνη ως τέτοια. Ή εναντίωση στήν a priori συγγένειά της μέ τό κίτς ήταν ένας από τούς ουσιώδεις νόμους εξέλιξης τής τέχνης στή νεώτερη Ιστορία της. Ό ίδιος έχει ένα μερίδιο ευθύνης στήν παρακμή τών έργων τέχνης. Ό,τι ήταν τέχνη μπορεί νά γίνει κίτς. Αυτή ή Ιστορία παρακμής της είναι ίσως μιά διορθωτική πορεία τής τέχνης, ή άληθινή της πρόοδος.

Ένόψει τής κατάφωρης εξάρτησης τής μόδας από τό κέρδος καί τής διαπλοκής της μέ τό καπιταλιστικό σύστημα, πού -όπως στό εμπόριο έργων τέχνης πού χρηματοδοτεί ζωγράφους, από τούς όποιους όμως τελευταία άπαιτεῖ, άνοιχτά ή συγκαλυμμένα, έργα προσαρμοσμένα στή ζήτηση καί τίς προσδοκίες τής αγοράς- άφορά καί τούς καλλιτεχνικούς συρμούς, οί όποιοι προσβάλλουν άμεσα την αυτονομία τής τέχνης, ή μόδα στην τέχνη είναι άμφισβητήσιμη καί ταυτόχρονα συνδέεται μέ τόν ζήλο τών ιδεολογικά προσανατολισμένων πρακτόρων, οί όποιοι μετατρέπουν τήν άπολογία σέ διαφήμιση. Αλλά εκείνο πού συνηγορεί υπέρ τής διάσωσης τής μόδας είναι ότι, ενώ σχεδόν ομολογεί τήν ένοχη διαπλοκή της μέ τό σύστημα τού κέρδους, τό Ιδιο τή λοιδορεί. Άναστέλλοντας τά αισθητικά ταμπού τής εσωτερικότητας, τής αιωνιότητας καί τού βάθους, ή μόδα δείχνει ότι ή σχέση τής τέχνης μέ αυτά τά άγαθά, πού δέν είναι πάντως αναμφισβήτητα, κατάντησε απλό πρόσχημα. Η μόδα είναι ή συνεχώς επαναλαμβανόμενη ομολογία τής τέχνης ότι δέν είναι αυτό πού δηλώνει καί πού σύμφωνα μέ τήν ιδέα της θά έπρεπε νά είναι. Ώς άδιάκριτος προδότης ή μόδα είναι μισητή καί ταυτόχρονα δυνατή μέσα στό σύστημα· ό διπλός της χαρακτήρας είναι ένα ολοφάνερο σύμπτωμα τής άντινομικής της φύσης. Δέν μπορεί νά τή διαχωρίσει κανείς από τήν τέχνη, όπως θά ήθελε ή αστική θρησκεία τής τέχνης. Άφότου τό αισθητικό υποκείμενο έχει γυρίσει τήν πλάτη στην κοινωνία καί τό κυρίαρχο πνεύμα της, ή τέχνη επικοινωνεί μέ αυτό τό οπωσδήποτε άναληθές άντικειμενικό πνεύμα μέσω τής μόδας. Η μόδα δέν είναι πιά ένα άυθόρμητο καί άσυνείδητο φαινόμενο όπως πίστευαν πολλοί για παλαιότερους συρμούς, Ίσως μάλιστα καί τότε άδικαιολόγητα: είναι εντελώς χειραγωγημένη, χωρίς άμεση προσαρμογή στή ζήτηση, ή όποια καταστάλαζε σέ αυτή, άφού ακόμη καί σήμερα ή μόδα δέν θά μπορούσε νά επιβληθεί άν δέν συμφωνούσε μέ τή ζήτηση. Επειδή ωστόσο στην εποχή τών μεγάλων μονοπωλίου ή χειραγωγήση είναι ένα πρότυπο συμπεριφοράς τών κυρίαρχων κοινωνικών παραγωγικών σχέσεων, ή επιβολή τής μόδας αντιπροσωπεύει επίσης κάτι κοινωνικά άντικειμενικό. Ένώ ό Hegel, σέ ένα από τά πύ μεγαλειώδη χωρία τής *Αισθητικής* του, όριζε ότι καθήκον τής τέχνης είναι νά άφαιρεί καί νά ιδιοποιείται τήν ξενικότητα τού εξωτερικού κόσμου,¹¹⁵ ή μόδα, μή πιστεύοντας πιά στή δυνατότητα μιάς τέτοιας συμφιλίωσης στην περιοχή τού

πνεύματος, Ιδιοποιείται τήν ίδια τήν αποξένωση. Αυτή γίνεται για τη μόδα ζωντανό μοντέλο μιας κοινωνικής κατάστασης πού είναι έτσι καί όχι άλλιώς καί στην οποία ή μόδα παραδίδεται σάν μεθυσμένη. "Αν ή τέχνη θέλει νά μην ξεπουληθεί, πρέπει νά άντισταθεῖ στη μόδα, αλλά ταυτόχρονα νά τή διαισθανθεί, ώστε νά μη χάσει από τά μάτια της τήν πορεία τού κόσμου, πού είναι ή ουσία της. Αύτή τη διπλή σχέση μέ τή μόδα την εφάρμοσε πρώτος ό Baudelaire, τόσο στη λυρική παραγωγή του όσο καί στους στοχασμούς του. Ή πίο πειστική μαρτυρία μιας τέτοιας σχέσης είναι τό εγκώμιο πού έπλεξε στον Constantin Guys.¹¹⁶ Καλλιτέχνης τής μοντέρνας ζωής (vie moderne) είναι γι' αυτόν εκείνος πού παραμένει αύτεξούσιος καθώς χάνεται μέσα στό εντελώς εφήμερο. Ακόμη καί ό πρώτος από τούς κορυφαίους καλλιτέχνες πού απέρριψαν τήν επικοινωνία παρέμεινε άνοιχτός στη μόδα: ό Rimbaud έγραφε μερικά ποιήματα στό ύφος τού λογοτεχνικού καμπαρέ τού Παρισιού. Ή ριζικά άντιστεκόμενη τέχνη, άφού άποτίναξε κάθε κονφορμισμό, επιτέθηκε ανελέητα καί εναντίον τού μύθου ενός υποκειμένου ως καθαρού είναι καθ' εαυτό, τής μοιραίας αύταπάτης μιας ειλικρίνειας πού αισθάνεται υποχρεωμένη μόνον απέναντι στον εαυτό της, πίσω από τήν όποια συνήθως κρύβεται ένας επαρχιώτικος φαρισαισμός. Στην εποχή τής αύξανόμενης άδυναμίας τού υποκειμενικού πνεύματος απέναντι στην κοινωνική άντικειμενικότητα ή μόδα δηλώνει τό πλεόνασμα αυτής τής αντικειμενικότητας στό υποκειμενικό πνεύμα, κάτι πού είναι μέν έπώδυνα ξένο πρός τό Ίδιο, αλλά τό άπαλλάσσει από τήν αύταπάτη ότι είναι αύθύπαρκτο. Ή μόδα έχει ένα ισχυρότατο επιχείρημα κατά των περιφρονητών της, τό γεγονός ότι έχει τό μερίδιό της στις βάσιμες άτομικές παρορμήσεις πού είναι κορεσμένες μέ ιστορία. Τέτοιο παράδειγμα είναι τό Jugendstil, τό παράδοξο μιας γενικής τεχνοτροπίας τής μοναξιάς. Άλλά ή περιφρόνηση τής μόδας προκαλείται από τό ερωτικό της στοιχείο, μέ τό όποιο θυμίζει στην τέχνη τί δέν κατάφερε ποτέ νά μετουσιώσει πλήρως. Μέ τή βοήθεια τής μόδας ή τέχνη κοιμάται μέ εκείνο πού κατά τά άλλα πρέπει νά στερεί από τόν εαυτό της· έτσι άντλεῖ δυνάμεις πού υπό τό καθεστώς τής στέρησης, χωρίς τήν οποία ή τέχνη θά ήταν άνυπαρκτη, θά άτροφούσαν. Ή τέχνη, ως φαινομενικότητα, είναι ένδυμα ενός άόρατου σώματος. "Έτσι ή μόδα είναι άπόλυτο ένδυμα. Εδώ ή τέχνη καί ή μόδα συμφωνούν. Ή έννοια συρμός ή ρεύμα τής

μόδας έχει κάτι σαρωτικό - ετυμολογικά η μόδα συγγενεύει με τό μοντέρνο. Τά έργα τέχνης πού δυσφημήθηκαν ως φαινόμενα τού συρμού περιείχαν συνήθως περισσότερη αλήθεια από εκείνα πού κομπάζουν ως ανέπαφα καί έτσι φανερώνουν μιά έλλειψη ευαίσθητων νεύρων πού αφαιρεί την καλλιτεχνική τους υπόσταση.

Τό στοιχείο τού παιγνιδιού στην έννοια της τέχνης είναι εκείνο πού την άνυψώνει άμεσα πάνω από την άμεσότητα της πρακτικής καί τών σκοπών της. Την παραπέμπει όμως καί πρós τά πίσω, στην παιδική ήλικία, ίσιος μάλιστα σέ μιά ζωική κατάσταση. Μέ τό παιγνίδι ή τέχνη άπορρίπτει τήν όρθολογική σχέση μέσων-σκοπού καί έτσι έπαναστρέφεται ταυτόχρονα σέ προορθολογικά στάδια. Ή ιστορική πίεση πού άναγκάζει τήν τέχνη νά ώριμάσει καί νά ένηλικιωθεί εναντιώνεται στόν παιγνιδιστικό χαρακτήρα της, τόν όποιο όμως δέν μπορεί νά εξαλείψει. Όταν όμως ή τέχνη άνατρέχει άπλως σέ μορφές παιγνιδιού, κατά κανόνα υπηρετεί παλινорθωτικές ή άρχαΐζουσες κοινωνικές τάσεις. Τέτοιες μορφές παιγνιδιού είναι χωρίς εξαίρεση τύποι επανάληψης. Όταν χρησιμοποιούνται θετικά, συνδέονται στενά μέ μιά ψυχαναγκαστική επανάληψη, στήν οποία προσαρμόζονται άνάγοντάς την σέ κανόνα. Σέ αντίθεση πρós τήν ιδεολογία τού Schiller, ό παιγνιδιστικός χαρακτήρας καθρεφτίζει μιά συμμαχία τής τέχνης μέ τήν άνελευθερία. Έτσι εισέρχεται στήν τέχνη ένα άντικαλλιτεχνικό στοιχείο· ή πρόσφατη άποκαλλιτεχνικοποίηση τής τέχνης χρησιμοποιεί στά κρυφά τό στοιχείο τού παιγνιδιού σέ βάρος όλων τών άλλων. Όταν ό Schiller εξυμνεί τή χαρά τού παιγνιδιού, λόγιο τής άπουσίας πρακτικών σκοπών, ως κατ' εξαοχήν ανθρώπινη, αυτός ό νομοταγής άστός βαφτίζει ελευθερία τό αντίθετο τής ελευθερίας, συμφωνώντας μέ τή φιλοσοφία τής εποχής του. Ή σχέση μεταξύ παιγνιδιού καί πρακτικής είναι πιό πολύπλοκη από όσο εμφανίζεται στήν *Αισθητική αγωγή τον ανθρώπου*. Ένώ κατά βάση ή τέχνη μετουσιώνει πρακτικά στοιχεία, τά παιγνιδιστικά της συστατικά προσκολλώνται ακριβώς στή μαγεία τής ούδετεροποιημένης πρακτικής, τήν ψυχαναγκαστική τάση επανάληψης τού πάντοτε Ιδιου, καί στηριζόμενα στήν ορμή θανάτου έρμηνεύιουν τήν ύπακοή ως ευτυχία. Τό παιγνίδι στήν τέχνη έχει εξαρχής πειθαρχική λειτουργία, μέσω τού τελετουργικού τής μίμησης ένισχύει τό ταμπού πού έχει επιβληθεί στήν έκφραση· όταν ή τε-

χνη απλώς και μόνο παίζει, κάθε ίχνος έκφρασης έχει ήδη έξαλειφθεί. Τό παιγνίδι συνεργεί στά κρυφά μέ τό πεπρωμένο, τόν αντιπρόσωπο του μύθου πού μάς βαραίνει, ενώ ή τέχνη θέλει νά τόν άποσείσει. Τό καταπιεστικό στοιχείο είναι ολοφάνερο σέ διατυπώσεις όπως εκείνη πού μιλάει γιά τόν «ρυθμό τού αίματος» προκειμένου νά περιγράψει τόν χορό ως μορφή παιγνιδιού. "Αν τά τυχερά παιγνίδια είναι τό αντίθετο τής τέχνης, ως μορφές παιγνιδιού μπαίνουν στην περιοχή της. Η υποτιθέμενη χαρά τού παιγνιδιού είναι ανέκαθεν συγχωνευμένη μέ τήν κυριαρχία τής τυφλής συλλογικότητας. Τό παιγνίδι στήν τέχνη συμμετέχει στή συμφιλώση μόνον όταν έχει συνείδηση τής φρικαλεότητάς του, όπως συμβαίνει στόν Beckett. "Αν ή τέχνη είναι άδιανόητη χωρίς ίχνος παιγνιδιού, όπως και χωρίς ίχνος επανάληψης, μπορεί εντούτοις νά καθορίσει μέσα της τά φοβερά υπολείμματα ως κάτι αρνητικό.

Τό περίφημο έργο τού Huizinga *Homo ludens* τοποθέτησε πρόσφατα τήν κατηγορία τού παιγνιδιού όχι μόνο στό κέντρο τής αίσθητικής, αλλά και ολόκληρου τού πολιτισμού, ό όποιος κατ' αυτόν γεννήθηκε μέ τή μορφή τού παιγνιδιού. «Μιλώντας γιά τό παιγνιδιστικό στοιχείο τού πολιτισμού δέν εννοούμε ότι τό παιγνίδι καταλαμβάνει μιά σημαντική θέση ανάμεσα στίς διάφορες δραστηριότητες τής πολιτιστικής ζωής ούτε ότι ό πολιτισμός προήλθε άπό τό παιγνίδι, μέσα άπό μιά διαδικασία εξέλιξης, υπό τήν έννοια ότι κάτι πού άρχικά ήταν παιγνίδι πέρασε αργότερα σέ κάτι άλλο, τό οποίο έπαψε νά είναι παιγνίδι και τώρα μπορεί νά άποκαλείται πολιτισμός. Θέλουμε μάλλον νά δείξουμε ... ότι ό πολιτισμός άρχικά παίζεται».¹¹⁷ Η θέση τού Huizinga ύπόκειται κατά βάση στήν κριτική τού ορισμού τής τέχνης βάσει τής προέλευσής της. Παραταύτα τό θεώρημά του περιέχει άληθή και αναληθή στοιχεία. "Αν συλλάβουμε τήν έννοια τού παιγνιδιού τόσο άφηρημένα όπως αυτός, δέν περιλαμβάνει τίποτε πío έξειδικευμένο άπό μερικές συμπεριφορές πού οπωσδήποτε διαφέρουν άπό τήν πρακτική τής αυτόσυντήρησης. Εκείνο πού τού διαφεύγει είναι ότι τό στοιχείο τού παιγνιδιού στήν τέχνη είναι όμοίωμα τής πρακτικής, και μάλιστα σέ πολύ μεγαλύτερο βαθμό άπότι τής φαινομενικότητας. Οι δραστηριότητες σέ κάθε παιγνίδι δέν σχετίζονται πιά, ως πρós τό περιεχόμενο, μέ πρακτικούς σκοπούς, αλλά ως πρós τή μορφή τους, στήν εκτέλεσή

τους, διατηρούν τόν χαρακτήρα τής πρακτικής. Τό στοιχείο τής επανάληψης στο παιχνίδι είναι ομοίωμα τής ανελεύθερης εργασίας, όπως καί ή μορφή τού παιγνιδιού πού δεσπόζει έξω από τήν περιοχή τής τέχνης, ό άθλητισμός, πού θυμίζει πρακτικές δραστηριότητες καί έχει αναλάβει τή λειτουργία νά εθίζει συνεχώς τούς ανθρώπους στις άπαιτήσεις τής πρακτικής, προπάντων μετατρέποντας τή σωματική δυσaréσκεια σέ δευτερογενή εύχαρίστηση, χωρίς αυτοί νά άντιλαμβάνονται ότι παρeisάγει, τρόπον τινά λαθρεμπορικά, τήν πρακτική. Η διδασκαλία τού Huizinga, ότι ό άνθρωπος δέν παίζει απλώς μέ τή γλώσσα, αλλά ή ίδια ή γλώσσα γεννιέται μέ τή μορφή τού παιγνιδιού, άγνοεί, ως ένα βαθμό άφ' υψηλού, τίς πρακτικές άνάγκες πού ενυπάρχουν στή γλώσσα καί από τίς όποιες ή ίδια άργησε πολύ νά άπαλλαγεί, άν υποτεθεί ότι αυτό έχει συμβεί. Κατά άξιοπερίεργο τρόπο ή θεωρία τής γλώσσας τού Huizinga συγγενεύει πολύ μέ εκείνη τού Wittgenstein, ό όποιος επίσης παραβλέπει τή συστατική σχέση τής γλώσσας μέ τόν έξωγλωσσικό κόσμο. Παραταύτα ή θεωρία τού παιγνιδιού επιτρέπει στόν Huizinga νά κάνει διαπιστώσεις οί όποιες είναι άπρόσιτες σέ προσεγγίσεις πού άνάγουν τήν τέχνη σέ μαγικές πρακτικές ή σέ μία θρησκευτική μεταφυσική διάσταση. Διέγνωσε ότι οί αισθητικές συμπεριφορές πού ό ίδιος περιλαμβάνει στήν έννοια τού παιγνιδιού είναι άληθείς καί ταυτόχρονα άναληθείς από τή σκοπιά τών υποκειμένων. Αυτό τού επιτρέπει νά άναπτύξει μία εξαιρετικά πειστική θεωρία γιά τό χιούμορ: «θά έτεινε κανείς νά διερωτηθεί μήπως άκόμη καί ή πίστη τών άγριων στούς πίο ιερούς του μύθους περιείχε εξαρχής ένα στοιχείο χιουμοριστικής άντίληψης».¹¹⁸ «Ένα στοιχείο ήμιστεϊσμού είναι άναπόσπαστο από τόν γνήσιο μύθο».¹¹⁹ Οί θρησκευτικές γιορτές τών άγριων δέν είναι εκδηλώσεις «μιας τέλειος έκστασης καί αυταπάτης... Δέν λείπει κατά βάθος ή συνείδηση τής “μή γνησιότητας”».¹²⁰ «Είτε μάγος είτε μαγεμένος, ό καθένας έχει γνώση τού πράγματος καί ταυτόχρονα ξεγελιέται. Θέλει όμως νά βγει γελασμένος».¹²¹ Από αύτή τήν άποψη, τή συνείδηση τής αναλήθειας τού άληθούς, κάθε τέχνη έχει μία δόση χιούμορ, προπάντων ή σκοτεινιασμένη νεωτερικότητα· ό Thomas Mann τό τόνισε στόν Kafka,¹²² ενώ στόν Beckett είναι ολοφάνερο. Ό Huizinga γράφει: «Στήν ίδια τήν έννοια τού παιγνιδιού γίνεται μέ τόν καλύτερο τρόπο κατανοητή ή ένότητα καί τό άδιαίρετο τής πίστης καί τής μή πίστης, ό συνδυα-

σμός τής Ιερής σοβαρότητας με την προσποίηση καί τό “άστείο”». ¹²³ Οί ιδιότητες πού αποδίδονται εδώ στό παιγνίδι χαρακτηρίζουν καί κάθε τέχνη. Ελάχιστα πειστική είναι όμως ή έρμηνεία πού δίνει ό Huizinga στόν «ερμητικό χαρακτήρα τού παιγνιδιού», ή όποια επιπλέον έρχεται σέ σύγκρουση μέ τόν δικό του διαλεκτικό ορισμό τού παιγνιδιού ως ενότητας τής «πίστης καί μή πίστης». Η επιμονή του σέ μιά ενότητα στήν όποια σέ τελική ανάλυση τά παιγνίδια τών ζώων, τών παιδιών, τών άγριων καί τών καλλιτεχνών άνήκουν απλώς σέ διαφορετικές βαθμίδες τής Ιδιας κλίμακας, αλλά δέν διαφέρουν ποιοτικά, δέν έπιτρέπει τή συνειδητοποίηση τών άντιφάσεων τής θεωρίας καί μένει πίσω από τήν επίγνωση τού Ιδιου τού Huizinga ότι ή άντίφαση έχει συστατική σημασία στήν αισθητική.

Σχετικά μέ τό σόκ καί τό μοντάζ στόν σονρρεαλισμό. - Τό παράδοξο ότι όσα συμβαίνουν στόν έξορθολογισμένο κόσμο έχουν παρταύτα τήν ιστορία τους σοκάρει μεταξύ άλλων καί επειδή, λόγω τής ιστορικότητάς του, ό καπιταλιστικός ορθός λόγος αποκαλύπτεται ό Ιδιος ως άνορθολογικός. Τό αισθητήριο τρομάζει καθώς συνειδητοποιεί τήν άνορθολογικότητα τού ορθολογικού.

Πρακτική θά μπορούσε νά σημαίνει τό σύνολο τών μέσων γιά τή μείωση τής βιοτικής ένδειας, γιά μιά ζωή ταυτόσημη μέ τήν άπόλαυση, τήν ευτυχία καί τή μετουσιωμένη τους μορφή, τήν αυτονομία. Ό πρακτικισμός εμποδίζει μιά τέτοια εξέλιξη, δέν αφήνει τούς άνθρώπους νά βρουν τήν άπόλαυση, όπως λέγεται συνήθως, σύμφωνα μέ τή βούληση μιας κοινωνίας στήν οποία τό Ιδανικό τής πλήρους απασχόλησης ύποκαθιστά τό Ιδανικό τής κατάργησης τής εργασίας. Ό ορθολογισμός ενός φρονήματος πού άπαγορεύει στους άνθρώπους νά σκεφθούν πέρα από τήν πρακτική ως σχέση μέσων-σκοπού καί νά τή φέρουν σέ άντιπαράσταση μέ τόν σκοπό της είναι στήν πραγματικότητα άνορθολογιστικός. Έχει καί ή πρακτική τόν φετιχισμό της. Αυτό έρχεται σέ άντίφαση πρός τήν έννοιά της, κατ' ανάγκη ένα είναι δι' άλλο, γιά έναν σκοπό, τόν όποιο όμως, όταν ή πρακτική άπολυτοποιείται, χάνει από τά μάτια της. Αυτό τό «άλλο» είναι τό δυναμικό πεδίο τής τέχνης, όπως καί τής θεωρίας. Η άνορθολογικότητα γιά τήν οποία ό πρακτικισμός κατηγορεί τήν τέχνη είναι ένας διορθωτικός παράγων τού Ιδιου τού πρακτικισμού.

Ἡ σχέση μεταξύ της τέχνης καί τῆς κοινωνίας ἔχει τή θέση της στη βασική εσωτερική ἀρχή τῆς τέχνης καί τήν ἀνάπτυξή της, ὄχι στή θέση πού λαμβάνει ἀπέναντι στά κοινωνικά προβλήματα, στή λεγόμενη στράτευση. Μάταιη εἶναι καί ἡ προσπάθεια γιά μιὰ θεωρητική σύλληψη αὐτῆς τῆς σχέσης στηριζόμενη στήν κατασκευή πᾶγων μὴ κονφορμιστικῶν θέσεων τῆς τέχνης διαμέσου τῆς Ἱστορίας καί τήν ἀντιπαράθεση αὐτῶν τῶν θέσεων στίς καταφατικές θέσεις διάφορων ρευμάτων. Υπάρχουν ἀρκετά ἔργα τέχνης πού μόνο μέ τή βία θά μπορούσαν νά ἐνταχθοῦν σέ μιὰ ἐτσι καί ἄλλῶς εὐθραυστη ἀντικονφορμιστική παράδοση, ἐνῶ ἡ ἀντικειμενικότητά τους ἔχει παραταῦτα μιὰ βαθύτατα κριτική στάση ἀπέναντι στήν κοινωνία.

Ἡ κατάρρευση τῆς τέχνης, πού σήμερα προβάλλεται μέ μεγάλη εὐχέρεια καί ἀπό μιὰ στάση μνησικακίας ἀπέναντι της, θά ἦταν σφάλμα, ἓνα σύμπτωμα προσαρμογῆς. Ἡ ἀπομετουσίωση, ἡ ἀμεση, στιγμιαία ἀπόκτηση τῆς ἡδονῆς πού υποτίθεται ὅτι μπορεῖ νά προσφέρει ἡ τέχνη, εἶναι ἐνδοαισθητικά κατώτερη τῆς τέχνης, στήν πραγματικότητα ὅμως μιὰ τέτοια προσδοκία δέν μπορεῖ νά εκπληρωθεῖ. Ἡ θέση υπέρ τῆς ἀμορφωσιάς μέσα ἀπό τή μόρφωση, πού λαμβάνουν μερικοὶ τὸν τελευταῖο καιρό, ὁ ἐνθουσιασμός γιά τήν ομορφιά τῶν μαχῶν πού δίδονται στοὺς δρόμους, εἶναι μιὰ ἐπανάληψη φουτουριστικῶν καί ντανταϊστικῶν ἐκδηλώσεων. Ὁ κακὸς αἰσθητικισμὸς μίας ἀσθματικῆς πολιτικῆς ἐρχεται νά συμπληρώσει τήν αισθητική δύναμη πού ἀτονεῖ. Μέ τήν υπόδειξη τῆς τζάζ καί τοῦ ρόκ-ἐντ-ρόλ στή θέση τοῦ Beethoven δέν ἀποδομεῖται τό καταφατικό ψεύδος τῆς κουλτούρας, ἀλλὰ παρέχεται ἓνα πρόσχημα στή βαρβαρότητα καί τήν κερδοσκοπία τῆς πολιτιστικῆς βιομηχανίας. Ἡ υποτιθέμενη ζωτικότητα καί ἀδιάφθορη ποιότητα τέτοιων προϊόντων κατασκευάζονται συνθετικά ἀκριβῶς ἀπὸ ἐκεῖνες τίς δυνάμεις ἐναντίον τῶν ὁποίων δῆθεν στοχεύει ἡ «μεγάλῃ ἀρνήση»: ἡ διαφθορά εἶναι δηλαδή ἀκόμη μεγαλύτερη.¹²³⁰

Ἡ θέση γιά τό τέλος τῆς τέχνης, πού ἐπικεῖται ἡ ἔχει ἤδη ἐπέλθει, ἐπαναλαμβάνεται διαμέσου τῆς Ἱστορίας, προπάντων στή νεωτερικότητα· ὁ Hegel στοχάζεται αὐτή τή θέση φιλοσοφικά, δέν εἶναι ὁ

επινοητής της. Ένώ σήμερα εκφέρεται άντιδεολογικά, μέχρι πρόσφατα ήταν ή ιδεολογία των Ιστορικά ύποβιβαζόμενων ομάδων πού νόμιζαν ότι με τό δικό τους τέλος επέρχεται καί τό τέλος όλων των πραγμάτων. Τό σημείο μεταβολής τό χάραξε άσφαλώς ό κομμουνιστικός αναθεματισμός τής μοντέρνας τέχνης, πού στό όνομα τής κοινωνικής προόδου άνέκοψε τήν ένδοαισθητική εξέλιξη. Αλλά ή συνείδηση των γραφειοκρατών πού σκάρωσαν αυτό τό άνάθεμα άντανεκλούσε την παλαιά μικροαστική νοοτροπία. Ό λόγος γιά τό τέλος τής τέχνης έχει γίνει κανόνας στά κομβικά σημεία τής διαλεκτικής πορείας, εκεί όπου έμφανίζεται μία καινοτομία καί στρέφεται κατά των προηγούμενων μορφών. "Ηδη από τήν εποχή τού Hegel καί μετέπειτα ή προφητεία τής συντέλειας τής τέχνης ήταν μάλλον ένα συστατικό στοιχείο τής φιλοσοφίας τού πολιτισμού, πού εξέφερε κρίσεις από ψηλά, παρά τής ίδιας τής καλλιτεχνικής έμπειρίας· τέτοια διατάγματα προετοιμάζαν τό έδαφος γιά τόν ολοκληρωτισμό. Στο πεδίο τής ίδιας τής τέχνης τά πράγματα φαίνονται διαφορετικά. Τό σημείο τού Beckett, τό άκρον άωτον γιά τούς όδυμους τής φιλοσοφίας τού πολιτισμού, περικλείει μία άνεξάντλητη άφθονία, όπως καί τό απειροελάχιστο άτομο. Δέν θά ήταν άδιανόητο γιά τήν άνθρωπότητα, άν καί όταν πραγματοποιηθεί ή ιδέα της, νά μή χρειάζεται πιά μία κλειστή, ενιαία καί αυτάρκη κουλτούρα, αλλά ή κατάργηση τής κουλτούρας σήμερα είναι ένας εσφαλμένος στόχος, ένα όχημα πού οδηγεί στή βαρβαρότητα. Τό «il faut continuer»,^{123**} με τό όποιο κλείνει τό *L'Innommable*, είναι ό τύπος πού εκφράζει αυτή τήν άντινομία, ότι από μία εξωτερική σκοπιά ή τέχνη φαίνεται αδύνατη καί πρέπει νά συνεχισθεί από μέσα. Νέο είναι τό χαρακτηριστικό τής τέχνης νά ένσωματώνει στή δομή της τήν ιδέα τής Ιδίας της τής παρακμής. Ως κριτική τού ηγεμονικού πνεύματος ή τέχνη είναι τό πνεύμα πού μπορεί νά στρέφεται ένάντιόν τού εαυτού του. Ό αύτοστοχασμός τής τέχνης φθάνει στή βασική της άρχή καί λαμβάνει συγκεκριμένη μορφή στήν πρακτική της. Αλλά ή πολιτική σημασία πού είχε ή θέση γιά τό τέλος τής τέχνης πρίν από τριάντα χρόνια, έμμεσα λόγου χάρη στή θεωρία τού Benjamin γιά τήν αναπαραγωγή των έργων τέχνης,¹²⁴ έχει χαθεί· άλλωστε ό Benjamin, παρά τήν απεγνωσμένη απολογία του υπέρ τής μηχανικής αναπαραγωγής, είχε άρνηθεί, σέ ιδιωτική συζήτηση, νά άπορρίψει «σήμερα» τή ζωγραφική: πρέπει νά τηρηθεί ή παρά-

δόσή της ώστε να διαφυλαχθεί για εποχές μή ζοφερές όπως η δική μας. Παραταύτα, ενόψει της μεταστροφής στη βαρβαρότητα αρμόζει ίσως πίο πολύ στην τέχνη να περιέλθει σε σιωπή παρά να μεταπηδήσει στις τάξεις του έχθρου και να συμβάλει σέ μιά εξέλιξη πού ίσοδυναμεί με τήν ένταξή της στήν κατεστημένη τάξη πραγμάτων, μιά υποταγή στήν παντοδυναμία της. Τό ψεύδος τής θέσης μέ τήν οποία πολλοί διανοούμενοι αναγγέλλουν τό τέλος τής τέχνης βρίσκεται στό ζήτημα πού αφορά τόν σκοπό τής τέχνης, τό «πρός τί», τή νομιμοποίησή της ένωπιον τής πρακτικής εδώ καί τώρα. Άλλά ή λειτουργία τής τέχνης στόν έντελώς λειτουργικό κόσμο είναι ή απουσία μιας λειτουργίας της· είναι καθαρή πρόληψη νά πιστεύει κανείς ότι ή τέχνη θά μπορούσε νά παρεμβαίνει άμεσα ή νά προκαλεί άμεσες παρεμβάσεις. Η έργαλειοποίηση τής τέχνης άναιρεί τήν ένστασή της κατά τής έργαλειοποίησης· ή τέχνη αποκαλύπτει τόν παραλογισμό τού πρακτικού Λόγου μόνον όταν έμμένει στό πλάισιό της. Κατά τής πραγματικά άπαρχαιωμένης αρχής «ή τέχνη για τήν τέχνη» δέν στρέφεται όταν παραδίδεται σέ έξωτερικούς πρós αυτή σκοπούς, αλλά όταν έγκαταλείπει τήν αυταπάτη ενός καθαρού βασιλείου ομορφιάς, τό όποιο γρήγορα άποδεικνύεται κίτς. Υπό τήν έννοια τής καθορισμένης άρνησης προσλαμβάνει τά διάσπαρτα μέλη (*membra disiecta*) τού έμπειρικού κόσμου, όπου έχει τή θέση της, καί μετασχηματίζοντάς τα συνθέτει τήν ουσία αυτού τού κόσμου, τόν διαστρεβλωμένο του χαρακτήρα. Έτσι έρμήνευσε ο Baudelaire τό σύνθημα «ή τέχνη για τήν τέχνη» όταν τό πρόβαλε στή δημοσιότητα. Η κατάργηση τής τέχνης είναι εκτός χρόνου καί αυτό γίνεται αντιληπτό όταν δούμε τίς συγκεκριμένες ανοιχτές δυνατότητές της, τούς δρόμους μπροστά της, πού, σάν μαγεμένη, τούς αφήνει απάτητους. Άκόμη καί όταν για λόγους διαμαρτυρίας συμπεριφέρεται σάν ελεύθερη, ή τέχνη παραμένει ανελεύθερη, καθώς καί ή διαμαρτυρία της κινείται πάνω σέ προκαθορισμένες γραμμές. Η διαβεβαίωση ότι τό τέλος τής τέχνης δέν είναι ορατό θά ήταν άσφαλώς μιά έωλη άπολογία. Η πρέπουσα στάση τής τέχνης θά ήταν εκείνη μέ τά κλειστά μάτια καί τά σφιγμένα δόντια.

Η στεγανοποίηση τού έργου τέχνης έναντι τής εμπειρικής πραγματικότητας έγινε ρητό πρόγραμμα στήν έρμητική ποίηση. Τό καθένα από αυτά τά ποιητικά μορφώματα -λόγου χάρι τού P. Celan- προ-

καλεῖ τό εὐλόγο ἐρώτημα κατά πόσον εἶναι πράγματι ἐρμητικά. Ὁ Peter Szondi παρατήρησε ὅτι ὁ κλειστός τους χαρακτήρας δεν σημαίνει ὅτι εἶναι ἀκατανόητα. Μάλλον πρέπει νά υποθέσουμε ὅτι ἡ ἐρμητική ποίηση συνδέεται στενά μέ κοινωνικά δεδομένα. Ἡ ἐκπραγματοποιημένη συνείδηση, πού μέ τήν ενοποίηση τῆς ἀκρῶς ἐκβιομηχανισμένης κοινωνίας ἐνοποιεῖται στά μέλη της, εἶναι ἀνίκανη νά συλλάβει τήν οὐσία των ποιημάτων, καθὼς ἀναζητεῖ θεματικά υλικά καί τά υποτιθέμενα πληροφοριακά περιεχόμενα. Μέ καλλιτεχνικά μέσα μπορεῖ νά ἀγγίξει κανεῖς τούς ἀνθρώπους μόνο σοκάροντάς τους, καταφέροντας ἕνα χτύπημα σέ αὐτό πού ἡ ψευδοεπιστημονική ιδεολογία ἀποκαλεῖ ἐπικοινωνία, ἐνῶ ἡ τέχνη ἀπό τή μεριά της διατηρεῖ τήν ἀκεραιότητά της μόνον ὅταν δέν συμμετέχει στό παιγνίδι τῆς ἐπικοινωνίας. Οἱ ἄμεσοι λόγοι πού ἐπιβάλλουν τήν ἐρμητική μέθοδο συνδέονται ἀσφαλῶς μέ τήν ἐντεινόμενη ἀνάγκη νά ἀποκολληθεῖ ἡ ποίηση ἀπό τό θεματικό περιεχόμενο καί τίς προθέσεις. Αὐτή ἡ ἀνάγκη ἐπεκτάθηκε ἀπό τόν στοχασμό στην ποίηση, ἡ ὁποία προσπαθεῖ νά ἐλέγξει μόνη της αὐτά πού αποτελοῦν τόν λόγο ὑπαρξῆς της καί τά ὅποια ταυτόχρονα συμφωνοῦν μέ τόν ἐσωτερικό της νόμο κίνησης. Ὡς ἐρμητική ποίηση, πού ἡ βασική της ἀντίληψη ἀνάγεται στην περίοδο τοῦ *Jugendstil* καί συνδέεται ὡς ἕνα βαθμό μέ τήν ἀρμόζουσα σέ αὐτόν τόν ρυθμό ὑφολογική βούληση, μπορούμε νά θεωρήσουμε ἐκείνη πού ἐπιχειρεῖ ἀπό μόνη της νά παραγάγει ποιήματα τά ὅποια κατά τά ἄλλα μόνον ὡς ἱστορικά προϊόντα θά μπορούσαν νά προκύψουν ἀπό αὐτή· τά ἴδια ἐμπεριέχουν ἕνα χιμαϊρικό στοιχεῖο, τή μεταμόρφωση τοῦ ἐμφαντικού πνευματικού περιεχομένου σέ πρόθεση. Ἐνα ρητό θέμα τῆς ἐρμητικῆς ποίησης εἶναι κάτι στό ὅποιο ἀναφερόταν καί ἡ παλαιότερη τέχνη χωρίς νά τό θέτει στό ἐπίκεντρο των ενδιαφερόντων της: κατ' αὐτά ἡ ἀλληλεπίδραση μεταξύ τῆς καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς καί τοῦ αὐτοστοχασμοῦ τῆς παραγωγικῆς διαδικασίας, πού τήν πραγματεύθηκε ὁ Valéry, εἶχε θίγει ἤδη ἀπό τόν Mallarmé, ὁ ὁποῖος, θέλοντας νά υπηρετήσῃ τήν οὐτοπία μίας τέχνης ἀπαλλαγμένης ἀπό καθετί ξένο πρὸς τήν τέχνη, τήρησε μιά ἀπολιτική στάση καί κατά συνέπεια παρέμεινε ἀκράτῃ συντηρητικός. Καθὼς ὅμως ἀρνήθηκε αὐτό πού σήμερα μέ γλοιώδη ψευδευλάβεια κηρύσσουν ὅλοι οἱ συντηρητικοί, τό «μήνυμα», ἐρχόταν νά συναντήσῃ τό ἄλλο πολιτικό ἄκρο, τόν ντανταϊσμό* ἡ ἱστορία τῆς λογοτεχνίας ἀναφέ-

ρει άρκετούς συνδετικούς κρίκους μεταξύ των δύο πόλων. Στην όγδοντάχρονη καί πλέον Ιστορία από τόν Mallarmé μέχρι σήμερα ή ερμητική ποίηση γνώρισε πολλές αλλαγές, εν μέρει ως αντίδραση στην έκάστοτε κοινωνική τάση: ή τετριμμένη εικόνα τής έκούσιας άπομόνωσης στον γυάλινο πύργο δέν μπορεί νά προσεγγίσει τά χωρίς παράθυρα μορφώματα τής ερμητικής ποίησης. Στην άρχή δέν έλειπε ό στενοκέφαλος καί άπεγνωσμένος ενθουσιασμός των θιασωτών τής θρησκείας τής τέχνης πού καλλιεργεί τή φαντασίωση ότι ό κόσμος έχει πλασθεί γιά νά χαρεί έναν ωραίο στίχο ή μιά τέλεια περίοδο λόγου. Στόν σημαντικότερο σημερινό άντιπρόσωπο τής ερμητικής ποίησης τής Γερμανίας, τόν Paul Celan, τό εμπειρικό περιεχόμενο τής έρμητικότητας έχει άντιστραφεί. Αυτή ή ποίηση είναι διαποτισμένη από τήν αιδώ τής τέχνης ένόψει τού πόνου πού ξεπερνά τίς δυνατότητες τόσο τής εμπειρίας όσο καί τής μετουσίωσης. Τά ποιήματα τού Celan θέλουν νά πούν τόν άκρότατο τρόπο μέ τήν άποσιώπησή του· τό ίδιο τό περιεχόμενο αλήθειας τους λαμβάνει άρνητικό χαρακτήρα. Μιμούνται μιά γλώσσα πού βρίσκεται κάτω από τήν άνήμπορη ομιλία τών ανθρώπων, άκόμη καί όλων των οργανικών οντων: τή γλώσσα τών νεκρών πραγμάτων, τής πέτρας καί τών άστρων. Τά τελευταία υπολείμματα οργανικής ζωής άπομακρύνονται, καί έρχεται νά βρει τόν εαυτό του εκείνο πού έλεγε ό Benjamin γιά τόν Baudelaire, ότι είναι μιά ποίηση χωρίς αύρα. Η άκρότατη διακριτικότητα μέ τήν όποια εργάζεται ό ριζοσπαστισμός τού Celan αύξάνει τή δύναμή του. Η γλώσσα τών μή ζωντανών είναι ή τελευταία παρηγοριά γιά τόν θάνατο πού έχασε κάθε νόημα. Η μετάβαση στο άνόργανο δέν άνιχνεύεται μόνο στα μοτίβα τών ποιημάτων του, αλλά καί μέσα στα έρμητικά μορφώματα, στα όποια μπορεί κανείς νά αναπλάσει τήν τροχιά από τόν τρόπο στη σιωπή. Κατά σχετική άναλογία μέ τόν τρόπο θεώρησης τής έξπρεσσιονιστικής ζωγραφικής από τόν Kafka, ό Celan μεταφράζει σέ γλωσσικά φαινόμενα τή μή παραστατική άπόδοση των τοπίων, πού τείνει νά τά εξομοιώσει μέ τήν άνόργανη ύλη.

Καθώς αυτό πού υπογράφει ως ρεαλιστική τέχνη εμφανίζεται ως τέχνη, εισάγει νόημα στην πραγματικότητα, τήν όποία αυτή ή τέχνη φιλοδοξεί νά άπεικονίσει νηφάλια, χωρίς ψευδαισθήσεις. Ένόψει τής πραγματικότητας αυτή ή άξίωση έχει εξαρχής ιδεολογικό χαρα-

κτήρα. Ότι ο ρεαλισμός είναι κάτι αδύνατο μπορεί κανείς να το συμπεράνει όχι μόνο ένδοξαισθητικά, αλλά και από τον Ιστορικό συσχετισμό μεταξύ της τέχνης και της πραγματικότητας.

Η πρωτοκαθεδρία του αντικειμένου και ο αισθητικός ρεαλισμός βρίσκονται μεταξύ τους σχεδόν σε μία αντιφατική σχέση άμοιβαίου αποκλεισμού, και μάλιστα σύμφωνα με ρεαλιστικά κριτήρια: ο Beckett είναι πίο ρεαλιστής από τους εκπροσώπους του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, πού με τη βασική τους αρχή παραχαράσσουν την πραγματικότητα. Αν την έπαιρναν με την πρέπεισα σοβαρότητα, θά έφθαναν πολύ κοντά σέ αυτό πού καταδικάζει ο Lukács, γιά τόν όποιο άναφέρεται ότi τίς μέρες τής κράτησής του στή Ρουμανία είπε πώς τώρα ξέρει ότi ό Kafka ως συγγραφέας είναι ρεαλιστής.

Η πρωτοκαθεδρία του αντικειμένου δέν πρέπει νά συγχέεται με προσπάθειες ώστε νά άποκοπεί ή τέχνη από τίς υποκειμενικές της διαμεσολαβήσεις και νά έμποτισθεί από έξω με αντικειμενικότητα. Η τέχνη είναι ένα πεδίο δοκιμής γιά τήν απαγόρευση τής θετικής άρνησης: ότi ή άρνηση του αρνητικού δέν είναι κάτι θετικό,¹²⁴ δέν είναι συμφιλώση με ένα άντικείμενο πού είναι και αυτό ασυμφιλίωτο μέσα του.

Η ιδέα ότi τό σύνολο τών απαγορεύσεων εμπεριέχει έναν Κανόνα του ορθού φαίνεται άσυμβίβαστη με τή φιλοσοφική κριτική τής αντίληψης ότi ή έννοια «άρνηση τής άρνησης» ίσοδυναμεί με κάτι θετικό,¹²⁵ αλλά στή φιλοσοφική θεωρία, και στήν κοινωνική πρακτική πού ή Ιδια καλύπτει, αυτή ή έννοια υπονομεύει τήν άρνητική εργασία τής διάνοιας. Στο ιδεαλιστικό σχήμα τής διαλεκτικής περιορίζεται έτσι ή δύναμη τής αντίθεσης· αυτή ή κριτική τής αντίθεσης αποβλέπει στή νομιμοποίηση τής θέσης σέ άνώτερο επίπεδο. Από αυτή τή σκοπιά ή διαφορά μεταξύ τής τέχνης και τής θεωρίας δέν είναι απόλυτη. Όταν οί αλλεργικές υπερευαισθησίες, οί τοποτηρητές τής άρνησης στο πεδίο τής αισθητικής, άνάγονται σέ θετικούς κανόνες, αυτοί γίνονται άκαμπτοι και άρκετά άφηρημένοι σέ σχέση με τό καθορισμένο έργο τέχνης και τήν καλλιτεχνική εμπειρία και υποτάσσουν τά έπιμέρους στοιχεία του έργου τέχνης σέ βάρος τής άλληλεξάρτησής τους. Όταν τά πρωτοπόρα καλλιτε-

χνικά μέσα κανονικοποιούνται, είναι εύκολο νά λάβουν παλινορθωτικό χαρακτήρα καί νά συνδεθούν μέ δομικά στοιχεία πού οί ίδιες υπερευαισθησίες, οί όποιες έχουν γίνει θετικοί κανόνες, αποστρέφονται. Ὑἂν στην τέχνη τά πάντα εξαρτώνται από τίς αποχρώσεις, αυτό ισχύει καί γιά τίς λεπτές διαφορές μεταξύ απαγόρευσης καί εντολής. Μπορούμε νά υποθέσουμε διτ ὁ θεωρητικός Ιδεαλισμός, πού οδήγησε στήν ἐγελιανή διδασκαλία περί θετικής ἀρνήσης, δανείσθηκε τήν ιδέα τῆς ἀπόλυτης ταυτότητας ἀπό τά ἔργα τέχνης. Καί πράγματι τά ἔργα τέχνης, σύμφωνα μέ τήν ἀρχή τῆς οικονομίας τους καί ὡς κατασκευασμένα, μπορούν νά ἔχουν πολύ μεγαλύτερη εσωτερική συνοχή, νά εἶναι πύ θετικά ὑπό τή λογική ἐννοια ἀπότη ἡ θεωρία, πού ἀναφέρεται ἀμεσα στήν πραγματικότητα. Μόνο στήν παραπέρα πορεία τού στοχασμοῦ ἡ ἀρχή τῆς ταυτότητας ἀποδεικνύεται καί στό ἔργο τέχνης ἀπατηλή, καθόσον τό Ἄλλο εἶναι συστατικό στοιχείο τῆς αὐτονομίας τού ἔργου· ἐτσι λοιπόν δέν γνωρίζουν οὔτε τά ἔργα τέχνης μιά θετική ἀρνήση.

Πρωτοκαθεδρία τού ἀντικειμένου στό αἰσθητικό μόρφωμα σημαίνει τήν πρωτοκαθεδρία τού Ἰδιοῦ τού πράγματος, τού ἔργου τέχνης, τόσο ἐναντι τού παραγωγού ὅσο καί ἐναντι τού προσλαμβάνοντος. «Ζωγραφίζω μιά εἰκόνα, ὄχι τήν καρέκλα», ἔλεγε ὁ 8οΗόη⁵⁶. Αὐτή ἡ εσωτερική πρωτοκαθεδρία διαμεσολαβεῖ μέσα στό ἔργο τήν ἐξωτερική, τήν πρωτοκαθεδρία τού ἀντικειμένου, ἡ οποία, ἂν ἦταν ἀδιαμεσολάβητη, ὡς ἀπεικόνιση των ἐκάστοτε ἀντικειμένων τού ἐξωτερικοῦ κόσμου, θά παρέκαμπτε τόν διπλό χαρακτήρα τῆς τέχνης. Μέσα στό ἔργο τέχνης ἀποκτά καί ἡ ἐννοια τῆς θετικής ἀρνήσης διαφορετικό νόημα ἀπό ἐκεῖνο πού ἔχει ἐξω: στό πεδίο τῆς αἰσθητικῆς μπορεῖ νά γίνει λόγος γιά μιά τέτοια θετικότητα μόνο καθόσον ὁ Κανόνας των Ἱστορικά ἀναγκαίων ἀπαγορεύσεων υπηρετεῖ τήν πρωτοκαθεδρία τού ἀντικειμένου ὑπό τήν ἐννοια τῆς εσωτερικῆς συνοχῆς τού ἔργου.

Τά ἔργα τέχνης παρουσιάζουν τίς ἀντιφάσεις ὡς ὅλον, τήν ἀνταγωνιστική κατάσταση ὡς ολότητα. Μόνο μέσω τῆς ολότητος τών ἀντιφάσεων, ὄχι μεροληπτώντας ἀμεσα ὑπέρ τῆς μίας πλευράς, εἶναι ικανά νά ξεπεράσουν τίς ἀνταγωνιστικές συνθήκες μέσω τῆς ἐκφρασης. Οἱ ἀντικειμενικές ἀντιφάσεις διαυλακώνουν τό ἱποκεί-

μενο- δέν τίς θέτει τό Ιδιο, δεν παράγονται από τη συνείδησή του. Αυτή είναι ή άληθινή πρωτοκαθεδρία του αντικειμένου στην εσωτερική σύνθεση των έργων τέχνης. Τό υποκείμενο μπορεί νά σβήσει γόνιμα μέσα στό αισθητικό αντικείμενο μόνον επειδή διαμεσολαβείται από τό άντικείμενο καί ταυτόχρονα είναι άμεσα τό πάσχον υποκείμενο τής έκφρασης. Οί άνταγωνισμοί αρθρώνονται τεχνικά: στην εσωτερική σύνθεση τού έργου, πού μπορεί νά έρμηνευθεϊ ως άντιπροσωπεύουσα τίς σχέσεις έντασης τού εξωτερικού κόσμου. Οί εντάσεις δέν άπεικονίζονται, αλλά σχηματίζουν τή δομή τού έργου· μόνον αυτό συνιστά τήν έννοια τής μορφής στην τέχνη.

’Ακόμη καί στή θρυλική καλύτερη κοινωνία τού μέλλοντος ή τέχνη δέν θά έπρεπε νά σβήσει από τή μνήμη τή συσσωρευμένη φρίκη τού παρελθόντος· μιά τέτοια άπάρνηση θά εκμηδένιζε τή μορφή της.

Θεωρίες για την προέλευση τής τέχνης

Παράρτημα

ΟΙ προσπάθειες θεμελίωσης τής αισθητικής πάνω σε θεωρίες για την προέλευση τής τέχνης, τήν όποια ταυτίζουν μέ την ουσία της, είναι κατ' ανάγκη απογοητευτικές.¹²⁶ Όταν ή έννοια τής προέλευσης τοποθετείται πέρα από τήν ιστορία, τό ζήτημα τής προέλευσης διαχέεται μέσα σέ προβλήματα όντολογικού τύπου, πολύ μακριά από τή στέρεη βάση άντικειμενικών περιστατικών μέ τήν όποια συνδέεται συνειρμικά ό όρος γοήτρου «προέλευση»· επιπλέον ό λόγος περί προέλευσης, όταν είναι εκτός χρόνου, παραβιάζει τήν απλή σημασία τής λέξης, πού σύμφωνα μέ τούς φιλοσόφους τής προέλευσης είναι παρούσα σέ αυτόν τόν όρο. Υπάρχει όμως καί ή προσπάθεια ιστορικής άναγωγής τής τέχνης στίς προϊστορικές ή πρωτοϊστορικές της πηγές, αλλά αυτή ή προσέγγιση άπαγορεύεται από τόν χαρακτήρα τής τέχνης ως προϊόντος ενός γίνεσθαι. Οί πίο παλαιές μαρτυρίες τής τέχνης πού σώζονται δέν είναι οί πίο αυθεντικές ούτε καθορίζουν τόν κύκλο της ούτε φανερώνουν μέ τόν πίο σαφή τρόπο τί είναι ή τέχνη· μάλλον θολώνουν παρά φωτίζουν τήν ουσία τής τέχνης. Υλική σημασία έχει ότι ή πίο παλαιό σωζόμενη τέχνη, τά εικαστικά χαράγματα τών σπηλαίων, άνηκει έξολοκλήρου στήν οπτική περιοχή. Δέν γνωρίζουμε τίποτε ή ίσως πολύ λίγα για τή μουσική καί τήν ποίηση τής ίδιας περιόδου· δέν υπάρχουν ενδείξεις για στοιχεία πού θά μπορούσαν νά διαφέρουν ποιοτικά από τά εικαστικά ευρήματα τής προϊστορίας. Ό Β. Croce είναι μάλλον ό πρώτος από τούς αισθητικούς πού, κινούμενος στό πνεύμα τού Hegel, απέδωσε αισθητική βαρύτητα στό ζήτημα τής Ιστορικής προέλευσης τής τέχνης: «Επειδή αυτή ή “πνευματική” δραστηριότητα είναι άντικείμενό της [τής ιστορίας], μπορούμε νά

διαπιστώσουμε σέ αυτή πόσο παράλογο είναι νά θέτει κανείς τό ζήτημα τής προέλευσης τής τέχνης... "Αν ή έκφραση είναι μιά μορφή τής συνείδησης, πώς μπορεί κανείς νά αναζητεί τήν Ιστορική προέλευση ενός πράγματος πού δέν είναι προϊόν τής φύσης καί προϋποτίθεται από τήν ανθρώπινη ιστορία; Πώς μπορεί κανείς νά δείξει τήν Ιστορική γένεση ενός πράγματος πού είναι μιά κατηγορία δυνάμει τής όποιας κατανοούμε κάθε γένεση καί κάθε ιστορικό γεγονός;»¹²⁷ 'Αλλά όσο σωστή καί αν φαίνεται ή πρόθεση τού Croce, νά μή συγχέεται ή παλαιότατη μορφή ενός πράγματος μέ τήν έννοια τού ίδιου τού πράγματος, τό όποιο μόνον αναπτυσσόμενο γίνεται αυτό πού είναι, ή επιχειρηματολογία του είναι εντούτοις προβληματική. Ταυτιζόμενη χωρίς περιστροφές μέ τήν έκφραση, ή οποία «προϋποτίθεται από τήν Ιστορία», ή τέχνη γίνεται γι' αυτόν πάλι τό τελευταίο πού θά μπορούσε νά είναι γιά τή φιλοσοφία τής Ιστορίας, μιά «κατηγορία», μιά αμετάβλητη μορφή τής συνείδησης, τυπικά στατική, ακόμη καί αν ό Croce τήν έμφανίζει ως καθαρή δραστηριότητα ή ως αυθορμητισμό. Ό Ιδεαλισμός του καί οι σύνδεσμοι τής αισθητικής του με τή φιλοσοφία τού Bergson δέν τού επιτρέπουν νά δει καθαρά τή συστατική σχέση τής τέχνης μέ αυτό πού ή ίδια δέν είναι, μέ ο,τι δέν συνιστά καθαρό αυθορμητισμό τού υποκειμένου· αυτό βλάπτει αισθητά τήν κριτική πού ασκεί στό ζήτημα τής προέλευσης. Πάντως οι πολυσχιδείς εμπειρικές έρευνες πού επιχειρήθηκαν από τότε γύρω από αυτό τό ζήτημα δέν επιβάλλουν τήν αναθεώρηση τής ετυμολογίας τού Croce. Θά ήταν πολύ εύκολο νά έπιρρίψει κανείς τήν εύθύνη γι' αυτό στόν προελαύνοντα θετικισμό, ό όποιος, φοβούμενος τήν αναίρεση μέσω τού πρώτου τυχόντος δεδομένου, δέν τολμά πιά νά κατασκευάσει μιά ομόφωνη θεωρία καί συγκεντρώνει δεδομένα γιά νά αποδείξει ότι μιά καλά θεμελιωμένη επιστήμη δέν συμβιβάζεται μέ θεωρίες μεγάλων διαστάσεων. Ιδιαίτερα ή έθνολογία, ή όποια σύμφωνα μέ τόν ισχύοντα καταμερισμό τής εργασίας, έχει αναλάβει τήν ερμηνεία τών προϊστορικών ευρημάτων, είναι τρομοκρατημένη από τήν τάση πού ανάγεται στόν Frobenius, γιά όλα τά αρχαϊκά αινίγματα νά βρίσκει θρησκευτικές εξηγήσεις, ακόμη καί όταν τά ευρήματα αντιστέκονται σέ μιά τέτοια συνοπτική διαδικασία. Παραταύτα ή άποσιώπηση τού ζητήματος τής προέλευσης από τόν επιστημονισμό, ή όποια αντιστοιχεί στή φιλοσοφική κριτική τού ίδιου ζητήματος, δέν μαρτυρεί

μόνο την άδυναμία τής επιστήμης και την τρομοκρατία των θετικιστικών ταμπού. Χαρακτηριστικός είναι ο πλουραλισμός των ερμηνειών, από τις οποίες δεν μπορεί νά παραιτηθεί ούτε η νηφάλια και σκεπτικιστική επιστήμη, όπως βλέπουμε στο *Man and His Work* του Melville J. Herskovits.¹²⁸ "Αν η σημερινή επιστήμη άρνείται νά δώσει μία μονιστική απάντηση στά ερωτήματα από πού προέρχεται ή τέχνη, τί ήταν άρχικά και τί απέμεινε από τότε, αυτό περικλείει ενα στοιχείο αλήθειας. Η τέχνη ως ενότητα σηματοδοτεί ενα νεώτερο στάδιο εξέλιξης. Μπορεί νά αμφιβάλλει κανείς άν αυτή ή ένοποίηση δικαιολογείται από τό Ιδιο τό άντικείμενο και δέν είναι απλώς μία έννοιολογική κατασκευή. Η επιτήδευση πού χαρακτηρίζει τόν προσφιλή μεταξύ τών Γερμανών φιλολόγων όρο Sprachkunstwerk [γλωσσικό έργο τέχνης], μέ τόν όποιο, μέσω τής γλώσσας, ή ποίηση χωρίς πολλές διατυπώσεις κατατάσσεται στην τέχνη, κάνει αυτή τή διαδικασία ενοποίησης ύποπτη, άν και είναι αναμφισβήτητο ότι στην πορεία τού διαφωτισμού ή τέχνη έχει ενοποιηθεί. Οι πανάρχαιες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις είναι τόσο διάχυτες, πού θά ήταν δύσκολο και άσκοπο νά κρίνει κανείς τί είναι τέχνη και τί δέν είναι. Άλλά και άργότερα ή τέχνη αντιστεκόταν στή διαδικασία ενοποίησης της. Αυτό δέν είναι αδιάφορο γιά τήν ίδια της τήν έννοια. Τά φαινόμενα πού σβήνουν μέσα στό θαμπόφωτο τού προϊστορικού κόσμου δέν είναι άόριστα μόνο λόγω τής μεγάλης απόστασης, αλλά και επειδή διατηρούν κάτι από εκείνη τήν άοριστία πού δέν αρμόζει στην έννοια, εκείνη τήν ασάφεια πού συνεχώς απειλεί νά εξαφανίσει ή προϊούσα ενοποίηση. Δέν είναι ίσως άσήμαντο ότι οι πανάρχαιες ζωγραφιές τών σπηλαίων, οι όποιες συχνά χαρακτηρίζονται νατουραλιστικές, είναι πολύ πιστές άκριβώς επειδή παριστάνουν κινούμενα πράγματα, σάν νά ήθελαν ήδη αυτό πού τελικά ζητούσε ό Valéry, νά μιμηθούν άκριβώς τό άκαθόριστο, τό μή άπτό τών απλών πραγμάτων.¹²⁹ Σέ αυτή τήν περίπτωση δέν θά έπρόκειτο γιά μίμηση, γιά μία νατουραλιστική παρόρμηση, αλλά εξαρχής γιά μία ένσταση κατά τής έκπραγμάτισης. Η πολυσημία δέν πρέπει νά φορτώνεται οπωσδήποτε ή μόνο στόν περιορισμένο χαρακτήρα τής γνωστικής διαδικασίας, αλλά είναι μέρος τής Ιδιας τής προϊστορίας. Η μονοσήμαντη σαφήνεια υπάρχει μόνον άφότου ανάδύθηκε ή υποκειμενικότητα.

Τό λεγόμενο πρόβλημα τής προέλευσης άντηχει στή διαμάχη γύ-

ρω από τό ερώτημα αν οί νατουραλιστικές απεικονίσεις είναι παλαιότερες ή νεώτερες από τίς συμβολικές-γεωμετρικές μορφές. Πίσω από αυτό τό ζήτημα κρύβεται σιωπηρά ή ελπίδα ότι ανάλογα με την απάντηση θά μπορέσουμε νά άποφανθούμε γιά τήν πρωταρχική ουσία τής τέχνης. Αύτή ή έλπία είναι μάλλον άπατηλή. Ο Arnold Hauser αρχίζει τήν *Κοινωνική ιστορία τής τέχνης καί τής λογοτεχνίας* μέ τή θέση ότι στήν παλαιολιθική εποχή ό νατουραλισμός ήταν παλαιότερος: «Τά μνημεία... παραπέμπουν ξεκάθαρα... στήν προτεραιότητα του νατουραλισμού καί έτσι είναι όλο καί πιό δύσκολο νά ύποστηριχθεί τό δόγμα γιά τήν προήγηση τής τέχνης πού τη'εί απόσταση από τή φύση καί στυλιζάρει τήν πραγματικότητα». Είναι φανερή ή κριτική αιχμή κατά τού νεορομαντικού δόγματος γιά τή θρησκευτική προέλευση τής τέχνης. Καί όμως ό σημαντικός Ιστορικός δέν αργεί νά περιορίσει τήν ισχύ τής νατουραλιστικής θέσης. Τίς δύο βασικές θέσεις, πού συνήθως αποτελούν τούς πόλους σύγκρουσης καί τίς όποιες χρησιμοποιεί καί ό Ιδιος, τίς επικρίνει ως άναχρονιστικές: «Ο δυϊσμός τού ορατού καί τού άόρατου, τού ιδωμένου καί τού γνωστού παραμένει γι' αύτή [τήν παλαιολιθική ζωγραφική] εντελώς ξένος».¹³¹ Ο Hauser βλέπει καθαρά τό στοιχείο τού άδιαχώριστου στήν άρχα ίκή τέχνη, ακόμη καί τό άδιαχώριστο τής σφαίρας τής φαινομενικότητας από εκείνη τής πραγματικότητας.¹³² Στήν χρονική προτεραιότητα τού νατουραλισμού εμμένει χάρη σέ μία θεωρία τής μαγείας πού διδάσκει τήν «άμοιβαία εξάρτηση των όμοιων».¹³³ Όμοιότητα σημαίνει γι' αυτόν τή σχέση μεταξύ πρωτοτύπου καί όμοιώματος, τήν απεικόνιση, καί αύτή ασκεί τήν πρακτική μαγεία. Στήν συνέχεια ό Hauser ξεχωρίζει καθαρά τή μαγεία από τή θρησκεία· ή πρώτη χρησιμεύει στήν άμεση εξασφάλιση των τροφίμων. Μιά τέτοια σαφής διάκριση δύσκολα συμβιβάζεται άσφαλώς μέ τό θεώρημα τού άδιαχώριστου πού ήταν ή πρωταρχική κατάσταση, αλλά τού επιτρέπει νά τοποθετήσει στίς απαρχές τό φαινόμενο τής απεικόνισης, μολοντί άλλοι έρευνητές, όπως ό Erik Holm, αμφισβητούν τήν υπόθεση γιά τήν ώφελιμιστική-μαγική λειτουργία τού όμοιώματος.¹³⁴ Ο Hauser όμως υποστηρίζει: «Ο κυνηγός καί ζωγράφος τής παλαιολιθικής εποχής σκεφτόταν ότι μέ τήν εικόνα κατέχει τό Ιδιο τό πράγμα, ότι μέ τήν απεικόνιση αποκτά εξουσία πάνω στό άπεικονιζόμενο».¹³⁵ Αύτή τήν άντίληψη πρέπει νά συμεριζόταν, μέ σχετική επιφύλαξη, καί ό Resch,¹³⁶ ενώ

ο Katesa Schlosser θεωρεί ως πύο εμφανές χαρακτηριστικό τών παλαιολιθικών εικόνων τήν απόκλιση από τό φυσικό πρότυπο, την οποία όμως δεν αποδίδει σε έναν «αρχαϊκό ορθολογισμό», αλλά μάλλον τήν έρμηνεύει όπως ο Lorenz και ο Gehlen¹³⁷ ως μορφή έκφρασης ενός βιολογικού ορθού λόγου. Προφανώς ή θέση του μαγικού ωφελιμισμού και νατουραλισμού όσον αφορά τό υλικό δεν άντέχει περισσότερο από τή θρησκευτικο-φιλοσοφική άντίληψη τού Holm, ό όποιος με τή ρητή χρήση τής έννοιας τού συμβολισμού τοποθετεί ήδη στό παλαιότερο στάδιο τόν προαναφερόμενο δυϊσμό, τόν όποιο ό Hauser αποδίδει σε μία μεταγενέστερη περίοδο, τή νεολιθική έποχή. Ό δυϊσμός δέν χρησιμεύει, σύμφωνα μέ τόν Holm, μόνο στήν ένιαία οργάνωση τής τέχνης, αλλά αντιπροσωπεύει και τή δομή μιας διαρθρωμένης και κατά συνέπεια ιεραρχικής κοινωνίας μέ σχηματισμένους θεσμούς, στήν οποία παράγονται άγαθά. Κατά τήν ίδια περίοδο έχουν άναπτυχθεί τύποι λατρείας και ένα σύνολο μορφολογικών κανόνων και έτσι ή τέχνη έχει διασπασθεί σέ μία ιερή και μία βέβηλη σφαίρα, τή γλυπτική ειδώλων και τή διακοσμητική κεραμική. Παράλληλα μέ τήν κατασκευή τής κυρίως άνιμιστικής φάσης υπάρχει εκείνη τού προανιμισμού ή, όπως προτιμά νά λέει σήμερα ή έπιστήμη, «τής μή αισθητήριας κοσμοθεώρησης», πού χαρακτηρίζεται από τό «όμοούσιο όλων τών έμβιων όντων». Αλλά μία τέτοια κατασκευή δέν μπορεί νά συλλάβει τέτοια πανάρχαια φαινόμενα: μία έννοια όπως τό όμοούσιο, ή ένότητα τής ούσίας, προϋποθέτει ήδη γι' αυτή τήν πανάρχαια φάση μία διάσπαση μεταξύ μορφής και ύλης ή τουλάχιστον ταλαντεύεται ανάμεσα στίς δύο παραδοχές, τής διάσπασης και τής ενότητας. Γι' αυτό εύθύνεται Ισως ή έννοια τής ενότητας. Η σημερινή χρήση της κάνει τά πάντα δυσδιάκριτα, άκόμη και τή σχέση μεταξύ τού ενός και τών πολλών. Στήν πραγματικότητα ή ένότητα είναι νοητή μόνον ως ένότητα τών πολλών, όπως άποφαίνεται γιά πρώτη φορά ή φιλοσοφία στόν πλατωνικό διάλογο *Παρμενίδης*. Τό άδιαχώριστο προϊστορικής έποχής δέν είναι μία τέτοια ένότητα, αλλά βρίσκεται έντεύθεν τής διχοτόμησης, στήν οποία και μόνο έχει νόημα ή ένότητα ως άντιθετικό στοιχείο. Μελέτες όπως ή «Maske und Ahnenfigur» τού Krause σκοντάφτουν πάνω σέ αυτόν τόν προβληματισμό. Σύμφωνα μέ αυτόν, στίς πανάρχαιες, μή άνιμιστικές άντιλήψεις «ή μορφή συνδέεται μέ τήν ύλη, είναι άναπόσπαστη από αυτή.

Μιά αλλαγή τής ουσίας είναι δυνατή μόνο μέ την αλλαγή τής ύλης καί τής μορφής, μέ τήν πλήρη μεταμόρφωση του σώματος. Αυτό εξηγεί τήν άμεση μεταβολή τής μιας ουσίας στην άλλη». ¹³⁸ 'Επικρίνοντας τή σι»νηθη έννοια του συμβόλου, ό Krause υποστηρίζει τήν ασφαλώς ορθή άποψη ότι στίς τελετές μέ χρήση μάσκας ή μεταμόρφωση δέν είναι συμβολική, άλλα μιá «διαμορφωτική μαγεία», ⁹ χρησιμοποιώντας έναν όρο τής εξελικτικής ψυχολογίας του Heinz Werner. Γιά τόν Ινδιάνο ή μάσκα δέν είναι ό δαίμονας πού ή δύναμή του μεταβιβάζεται στόν φορέα της: ό Ιδιος ό φορέας γίνεται άληθινός δαίμονας καί ό έαυτός του εξαλείφεται. ¹⁴⁰ Αυτό είναι άμφισβητήσιμο: γιά κάθε μέλος τής φυλής, όπως καί γιά τόν μασκοφόρο, είναι άπολύτως προφανής ή διαφορά ανάμεσα στό Ιδιο του τό πρόσωπο καί τή μάσκα καί κατά συνέπεια ή διαφορά, πού σύμφωνα μέ τή νεορομαντική κατασκευή δέν είναι αισθητή. Όπως ακριβώς τό πρόσωπο καί ή μάσκα δέν είναι ένα καί τό αυτό, έτσι καί ό μασκοφόρος δέν μπορεί νά έκληφθεί ως άληθινός δαίμονας. Σέ αυτό τό φαινόμενο ενυπάρχει τό στοιχείο τής άπόκρυψης, σέ αντίθεση πρός τόν ισχυρισμό του Krause: ούτε ή συχνά εντελώς στυλιζαρισμένη μορφή ούτε ή μερική κάλυψη τών μασκοφόρων κλονίζουν τήν έκάστοτε άντίληψη «ότι ή μάσκα μετέβαλε τήν ουσία του φορέα της». ¹⁴¹ Ενυπάρχει άσφαλώς καί μιá δόση πίστης στην πραγματική μεταμόρφωση, όπως στά παιδιά πού στό παιγνίδι τους δέν κάνουν σαφή διάκριση ανάμεσα στόν έαυτό τους καί τόν ρόλο πού παίζουν, άλλα κάθε στιγμή μπορούν νά επανέλθουν στην πραγματικότητα. Η έκφραση δέν είναι επίσης κάτι πρωτογενές, άλλα αποτέλεσμα μιας εξέλιξης. Μάλλον έχει προέλθει από τόν ανιμισμό. "Όταν τό μέλος μιας πάτριάς μιμείται τό ζώο-τοτέμ ή μιá θεότητα πού προκαλεί φόβο, όταν μεταμορφώνεται σέ αυτή τή θεότητα, αναπτύσσεται τό στοιχείο τής έκφρασης, κάτι διαφορετικό από εκείνο πού είναι κατά τά άλλα τό άτομο. Ένώ ή έκφραση φαίνεται πώς είναι ένα υποκειμενικό στοιχείο, ενυπάρχει σέ αυτή, καθώς συνιστά ένα είδος άυτοαπεμπόλησης, καί τό μή εγώ, άσφαλώς ή συλλογικότητα. Καθώς τό υποκείμενο πού συνειδητοποιεί τήν έκφραση επιζητεί τήν κύρωσή της, ή έκφραση μαρτυρεί ήδη ένα ρήγμα. Μόνο μέ τήν εμπέδωση τής αυτοσυνείδησης του υποκειμένου άυτονομεΐται ή έκφραση, δηλαδή γίνεται ή έκφραση ενός υποκειμένου μέ άυτοσυνείδηση, άλλα διατηρεί τη χειρονομία τής ύπόδυσης ενός ρό-

λου. Η απεικόνιση θά μπορούσε νά ἐρμηνευθεῖ ὡς ἐκπραγμάτιση αὐτῆς τῆς συμπεριφορᾶς, ὡς ἐχθρική πρὸς ἐκείνη τὴν παρὸρμηση πού εἶναι ἡ ἤδη ἀπὸ τῆς μεριά της στοιχειωδῶς ἀντικειμενοποιημένη ἐκφραση. Μιά τέτοια ἐκπραγμάτιση ἔχει ταυτόχρονα, μέσω τοῦ ομοιώματος, μιὰ χειραφετησιακή λειτουργία: συμβάλλει στὴν ἀπελευθέρωση τῆς ἐκφρασης καθὼς τὴ θέτει στὴ διάθεση τοῦ υποκειμένου, τὸ ὅποιο μπορεῖ πλέον νά τὴ χειρίζεται. Κάποτε ἦταν ἴσως καὶ οἱ ἄνθρωποι ἀνέκφραστοι ὅπως τὰ ζῶα, τὰ ὅποια δὲν γελοῦν καὶ δὲν κλαῖνε, ἐνῶ οἱ μορφές τους εκφράζουν ἀντικειμενικά κάτι χωρὶς νά τὸ νοιώθουν. Αὐτὸ μᾶς τὸ θυμίζουν οἱ μάσκες πού μοιάζουν μέ γορίλλες καὶ ἀργότερα τὰ ἐργα τέχνης. Ἡ ἐκφραση, τὸ τρόπον τινὰ φυσικὸ στοιχεῖο τῆς τέχνης, εἶναι, ὡς τέτοιο, ἡδὴ κάτι διαφορετικὸ ἀπὸ τὴν ἀπλὴ φύση. - Οἱ ἀρκετὰ ετερογενεῖς ἐρμηνείες τῶν προϊστορικῶν φαινομένων οφείλονται στὴν ἀντικειμενικὴ πολυσημία τους. Ἀναχρονιστικὴ εἶναι ἀκόμη καὶ ἡ παρατήρηση ὅτι στὰ προϊστορικά φαινόμενα τέχνης ὑπάρχουν ἐτερογενὴ στοιχεῖα, τὸ ἓνα μέσα στοῦ ἄλλο. Ὁ χωρισμὸς καὶ ἡ ἐνότητα πρέπει μᾶλλον νά προήλθαν μέ τὸν ἴδιο τρόπο ἀπὸ τὴν ἀνάγκη ἀπελευθέρωσης ἀπὸ τὸν μαγικὸ δεσμὸ τοῦ διάχυτου καὶ ταυτόχρονα μέ τὴν ἀνάπτυξη πὸ σταθερῶν μορφῶν οργάνωσης τῆς κοινωνίας. Πειστικὸ εἶναι τὸ συνοπτικὸ συμπέρασμα τοῦ Ηεπίον^Λ, σύμφωνα μέ τὸ ὅποιο οἱ ἐξελικτικὲς θεωρίες πού ἀνάγουν τὴν τέχνη σὲ μιὰ πρωτογενῶς συμβολικὴ ἢ ρεαλιστικὴ «ἀρχὴ ἰσχύος» εἶναι ἀστήρικτες, ἂν λάβουμε ὑπόψη τὴν ἀντιφατικὴ πολυμορφία τῶν φαινομένων τῆς προϊστορικής καὶ πρωτόγονης τέχνης. Ἡ ζωερὴ υπογράμμιση τῆς ἀντίθεσης μεταξύ τῆς πρωτόγονης συμβατικότητος -δηλαδή τοῦ στυλιζαρίσματος- καὶ τοῦ παλαιολιθικοῦ ρεαλισμοῦ ἀπομονώνει κάθε φορά μιὰ διψὴ τοῦ φαινομένου. Τόσο στοὺς πανάρχαιους χρόνους ὅσο καὶ στοὺς ἐπιζῶντες σήμερα πρωτόγονους λαοὺς εἶναι ἀδύνατον νά διακρίνει κανεὶς τὴ γενικὴ κυριαρχία τῆς μίας ἢ τῆς ἄλλης ἀρχῆς. Σύμφωνα μέ τὸν ΗβκΚονίβ, ἡ παλαιολιθικὴ γλυπτικὴ εἶναι συνήθως ἀκραιᾶ στυλιζαρισμένη, σὲ ἀντίθεση πρὸς τίς ταυτόχρονες «ρεαλιστικὲς» ἀπεικονίσεις τῆς ζωγραφικῆς τῶν σπηλαίων, ὁ ρεαλισμὸς τῶν ὁποίων εἶναι μέ τὴ σειρά του ἀνακατεμένος μέ ἐτερογενὴ στοιχεῖα, λόγου χάρη σμικρύνσεις πού δὲν μποροῦν νά ἐρμηνευθοῦν οὔτε ὑπὸ τὴν ἐννοια τῆς προοπτικῆς οὔτε ὡς συμβολικές. Τὸ ἴδιο περίπλοκη εἶναι σύμφωνα μέ τὸν ΗβκΚονῦβ καὶ ἡ τε-

χνη ιών σημερινών πρωτόγονων, όπου οι πολύ στυλιζαρισμένες μορφές διόλου δεν εκτοπίζουν τὰ ρεαλιστικά στοιχεία, προπάντων στή γλυπτική. Οί στοχασμοί πάνω στίς πρωταρχές τής τέχνης θυμίζουν στην αισθητική θεωρία μερικές δελεαστικές καί χαρακτηριστικές μεθόδους, αλλά αμέσως τής αφαιρούν τό σταθερό στήριγμα πού νομίζει πώς βρήκε ό σύγχρονος ερμηνευτής.

Δέν έχουν σωθεί δείγματα μιας τέχνης παλαιότερης από τήν παλαιολιθική εποχή. Ή τέχνη όμως δέν αρχίζει μέ έργα, αδιάφορο άν είναι κυρίως μαγικά ή ήδη αισθητικά. Ή ζωγραφική τών σπηλαίων είναι ένα στάδιο μιας εξελικτικής διαδικασίας, όχι οπωσδήποτε πολύ παλαιό. Πρίν από τίς προϊστορικές εικόνες πρέπει νά επικρατούσε ή μιμητική συμπεριφορά, ή αὐτοεξομοίωση μέ κάτι άλλο, ή όποια δέν συνέπιπτε όπωσδήποτε μέ τήν προληπτική πίστη ότι έτσι επενεργεί κανείς κατευθείαν σέ πράγματα. "Αν δέν είχε προϋπάρξει μιá μακρόχρονη περίοδος προετοιμασίας, όπου γινόταν διάκριση μεταξύ μίμησης καί μαγείας, τὰ χτυπητά χαρακτηριστικά μιας αὐτόνομης επεξεργασίας πού παρατηρούνται στίς εικόνες τών σπηλαίων θά ήταν ανεξήγητα. Ἀφότου όμως ή αισθητική συμπεριφορά, πρίν από κάθε είδους ἀντικειμενοποίηση, ἀποχωρίσθηκε, έστω ἀκαθόριστα, από τίς μαγικές πρακτικές, έχει τὰ χαρακτηριστικά ενός υπολείμματος, σάν νά έπιζεί ἀκόμη ή συνήθεια τής μίμησης, πού ἀνάγεται στή βιολογική υπόσταση καί τώρα έχει χάσει τή λειτουργία της: ένα προανάκρουσμα τής θέσης ότι τό εποικοδόμημα μεταβάλλεται πίο αργά ἀπότι ή βάση. Τά χαρακτηριστικά τών φαινομένων πού ξεπεράστηκαν από τή συνολική εξέλιξη είναι ή ύποπτη υποθήκη πού βαραίνει τήν τέχνη όταν μένει πίσω καί έπαναστρέφεται. Ἀλλά ή αισθητική συμπεριφορά δέν είναι εντελώς υποτυπώδης· συντηρείται μέσα στήν τέχνη καί είναι απαραίτητη προϋπόθεσή της. Στήν ίδια συγκεντρώνεται ό,τι από ἀμνημονεύτων χρόνων ἀποκόπτεται βίαια από τόν πολιτισμό καί ἀνέκαθεν καταπιέζεται, μαζί μέ τὰ βάσανα τών ανθρώπων υπό τήν πίεση τού πολιτισμού, τὰ όποια βρίσκουν ασφαλώς τήν έκφρασή τους ήδη στίς πρωτογενείς μορφές τής μίμησης. Αυτό τό στοιχείο δέν πρέπει νά απορρίπτεται ως άνορθολογικό. Ή τέχνη είναι διαποτισμένη από τήν όρθολογικότητα, όπως μαρτυρούν καί τὰ πίο παλαιό σωζόμενα λείψανα. Ή πεισματική έμμονή τής αισθητικής συμπεριφοράς, πού αργότερα εξυμνήθηκε από τήν ιδεολογία

ὡς αἰώνια φυσική προδιάθεση γιὰ τὸ παιγνίδι, δείχνει μάλλον δι-
 μέχρι σήμερα δὲν ἔχει πραγματοποιηθεῖ πουθενά ἢ πλήρης ὀρθολο-
 γικότητα, αὐτὴ πού θά ευνοοῦσε ανεπιφύλακτα τὴν ἀνάπτυξη τῶν
 δυνατοτήτων τοῦ ἀνθρώπου ἢ ἀκόμη καὶ τὴν «ἐξανθρωπισμένη φύ-
 ση».¹⁴¹ Ἡ δὲ τῆς αισθητικῆς συμπεριφοράς πού σύμφωνα με τὰ
 κριτήρια τῆς κυρίαρχης ὀρθολογικότητος θεωρεῖται ἀνορθολογική
 καταγγέλλει τὸν μερικὸ χαρακτήρα ἐκείνου τοῦ ὀρθοῦ λόγου πού
 ἀποβλέπει στὰ μέσα καὶ ὄχι στοὺς σκοποὺς. Αὐτὴ τὴν αντικειμενι-
 κότητα, τὴν ἀπαλλαγμένη ἀπὸ τὴ δομὴ τῶν κατηγοριῶν, θυμίζει ἢ
 τέχνη. Αὐτὸ συνιστᾷ τὴν ὀρθολογικότητά της, τὸν γνωστικὸ της
 χαρακτήρα. Αἰσθητικὴ συμπεριφορά εἶναι ἢ ικανότητα νὰ ἀντι-
 λαμβάνεται κανεὶς στὰ πράγματα κάτι περισσότερο ἀπὸ αὐτὸ πού
 εἶναι· εἶναι ἢ ματιὰ κάτω ἀπὸ τὴν ὅποια τὸ ὑπάρχον μεταμορφώ-
 νεται σὲ εἰκόνα. Ἐνῶ ἡ Ἰδια συμπεριφορά εὐκόλα μπορεῖ νὰ
 ἐμπειραθεῖ τὸ ὑπάρχον. Μιὰ διαίσθηση ὅτι ἡ μίμηση περιέχει στοι-
 χεῖα ὀρθολογικότητος προδίδει ἢ διδασκαλία τοῦ Πλάτωνα γιὰ
 τὸν ενθουσιασμό ὡς προϋπόθεση γιὰ τὴ φιλοσοφία, γιὰ τὴ γνώση
 ὑπὸ τὴν ἐμφαντικὴ ἔννοια. Ὁ Πλάτων δὲν διατύπωσε αὐτὸ τὸ
 αξίωμα μόνο θεωρητικά, ἀλλὰ τὸ ἀνέπτυξε καὶ σὲ ἓνα κρίσιμο ση-
 μεῖο στὸν *Φαῖδρο*. Αὐτὴ ἡ πλατωνικὴ διδασκαλία ἔχει ξεπέσει στὸ
 ἐπίτεδο τῶν μορφωτικῶν αγαθῶν, χωρὶς νὰ χάσει τὸ περιεχόμενο
 ἀλήθειας της. Ἡ αισθητικὴ συμπεριφορά εἶναι ἓνας ἰσχυρὸς διορ-
 θωτικὸς παράγων τῆς ἐκπραγματισμένης συνείδησης, πού στὸ με-
 ταξὺ ἔχει γίνει παγκυρίαρχη. Ἡ τάση τῆς αισθητικῆς συμπερι-
 φοράς νὰ βγαίνει ἀπὸ τὸν μαγικὸ κύκλο καὶ νὰ βλέπει τὸ φῶς γί-
 νεται ἀντιληπτὴ στὴν ἀντίθετη περίπτωσι, στοὺς ἀνθρώπους πού
 τοὺς λείπει, τοὺς ἀμουςους. Ἡ μελέτη τοὺς πρέπει νὰ ἔχει ἀνεκτί-
 μητὴ ἀξία γιὰ τὴν ἀνάλυση τῆς αισθητικῆς συμπεριφοράς. Ἀκόμη
 καὶ σύμφωνα μὲ τὰ ζητούμενα τῆς κυρίαρχης ὀρθολογικότητος οἱ
 ἀμουςοὶ δὲν εἶναι οἱ πῶ προοδευμένοι, οἱ πῶ ἀνεπτυγμένοι* δὲν
 εἶναι ἀπλῶς ἄνθρωποι πού τοὺς λείπει μιὰ ξεχωριστὴ καὶ ἀναπλη-
 ρώσιμη ιδιότητα, ἀλλὰ μάλλον εἶναι στὴ συνολικὴ σύστασή τοὺς
 παραμορφωμένοι σὲ παθολογικὸ βαθμὸ: περιορισμένοι καὶ καθη-
 λωμένοι στὸ συγκεκριμένο. Ὅποιος ἐξαντλεῖται ἀπὸ πνευματικὴ
 ἀποψη σὲ προβολές εἶναι τρελός - οἱ καλλιτέχνες δὲν εἶναι κατ'
 ἀνάγκη τρελοὶ. Ὅποιος δὲν κάνει διόλου προβολές δὲν κατανοεῖ
 τὴν ἐμπειρικὴ πραγματικότητα, τὴν ὅποια ἐπαναλαμβάνει καὶ νο-

θεύει, εξαλείφοντας την άμυδρή υπόνοια του προανιμισμού, ότι όλα τὰ διάσπαρτα μεμονωμένα πράγματα επικοινωνούν μεταξύ τους. Ἡ συνείδησή του είναι τόσο ἀναληθής όσο καί εκείνη πού συγγέει τίς φαντασιώσεις μέ την πραγματικότητα. Ὁ ἄνθρωπος κατανοεῖ ὄντως μόνον ὅταν ἡ ἔννοια υπερβαίνει αὐτό πού θέλει νά κατανοήσει. Ἡ τέχνη ἀποδεικνύει τοῦ λόγου τό ἀληθές. Ὅποιος προγράφει αὐτή τήν κατανόηση υποπίπτει στήν καθαρή βλακεία, δέν μπορεί νά συλλάβει τό ἀντικείμενο, ἐπειδή τό υποδουλώνει. Μέσα στόν μαγικό κύκλο ἡ τέχνη νομιμοποιεῖται ἀπό τό γεγονός ὅτι ἡ ὀρθολογικότητα ἐξασθενεῖ ὅταν ἡ αἰσθητική συμπεριφορά ἔχει ἀπωθηθεῖ ἡ ὑπό τήν πίεση ὀρισμένων διαδικασιῶν κοινωνικοποίησης δέν συγκροτήθηκε καν. Ὁ συνεπής θετικισμός, ὅπως δείξαμε ἤδη στή *Διαλεκτική τον διαφωτισμόν*, μετατρέπεται σέ ἀμβλύνοια: εἶναι ἡ ἀμβλύνοια τοῦ ἀμουσου, τοῦ ἐπιτυχῶς εὐνουχισμένου. Μία ἀπό τίς μικροαστικές σοφίες, πού ξεδιαλέγει τό συναίσθημα ἀπό τή διάνοια καί τρίβει τά χέρια της ὅταν διαπιστώνει ἰσορροπία ἀνάμεσά τους, εἶναι ὅπως πολλές κοινοτοπίες, ἡ παραμορφωμένη εἰκόνα τοῦ γεγονότος ὅτι ὁ καταμερισμός τῆς εργασίας τόσων χιλιετιῶν επικράτησε καί μέσα στήν Ἱδια τήν υποκειμενικότητα. Ἀλλά τό συναίσθημα καί ἡ διάνοια στόν ἄνθρωπο δέν εἶναι δύο ἀπολύτως διαφορετικές λειτουργίες καί παρὰ τόν διαχωρισμό τους παραμένουν σέ ἀλληλεξάρτηση. Οἱ ἀντιδράσεις πού υπάγονται στήν ἔννοια τοῦ συναισθήματος γίνονται ἀνάξιες νησίδες συναισθηματισμοῦ ὅταν παραμένουν ἀποσυνδεδεμένες ἀπό τή σκέψη καί ἐθελουφλοῦν ἀπέναντι στήν ἀλήθεια, ἐνῶ ἡ σκέψη τείνει πρός τήν ταυτολογία ὅταν φοβάται νά μετουσιώσῃ τή μιμητική συμπεριφορά. Ὁ θανάσιμος χωρισμός τῶν δύο λειτουργιῶν εἶναι ἱστορικό προϊόν καί μπορεί νά ἀνακληθεῖ. Ὁρθός λόγος χωρίς μίμηση αὐτοακυρώνεται. Οἱ σκοποί, ὁ λόγος ὑπαρξης τοῦ Λόγου, ἔχουν ποιοτικό χαρακτήρα καί ἡ μίμηση εἶναι μιά ποιοτική ἱκανότητα. Ἡ αὐτοἀρνηση τοῦ Λόγου ἔχει ἀσφαλῶς τήν ἱστορική της ἀναγκαιότητα: ὁ κόσμος πού παύει πιά νά εἶναι ἀνοιχτός δέν χρειάζεται ἕνα πνεῦμα μέ ἀνοιχτό προσανατολισμό καί δέν ἀνέχεται σχεδόν οὔτε τά ἴχνη του. Ἡ σημερινή ἀπώλεια τῆς ἱκανότητος γιά ἐμπειρία πρέπει μάλλον νά συμπίπτει, στό υποκειμενικό ἐπίπεδο, σέ μεγάλο βαθμό μέ τήν πεισματική ἀπίοθηση τῆς μίμησης ἀντί τῆς μεταμόρφωσής της. Ἡ στάση πού σέ ἀρκετοῦς τομεῖς τῆς

γερμανικής ιδεολογίας εξακολουθεί νά αποκαλείται φιλόμουση είναι ακριβώς αυτή ή απώθηση τής μίμησης, πού, αναγόμενη σε αρχή, μετατρέπεται σέ άμουσία. Όμως ή αισθητική συμπεριφορά δεν είναι ούτε καθαρή μίμηση ούτε ή απώθηση τής μίμησης, άλλα μιά διαδικασία την όποια ή μίμηση θέτει σέ κίνηση καί στην όποια ή ίδια διατηρείται μεταλλαγμένη. Αυτή ή διαδικασία διαδραματίζεται τόσο στη σχέση τού άτομου πρός την τέχνη όσο καί στον ιστορικό μακρόκοσμο· παγιώνεται στην εσωτερική κίνηση κάθε έργου τέχνης, στίς εσωτερικές του εντάσεις καί στη δυνατότητα λύσης αύτών τών εντάσεων. Σέ τελική άνάλυση ή αισθητική συμπεριφορά θά μπορούσε νά όρισθεῖ ως ή ικανότητα νά αισθάνεται κανείς γενικά ρίγος, σάν τό άνατρίχιασμα νά ήταν ή πρώτη αισθητική εικόνα. Ό,τι άργότερα αποκαλείται υποκειμενικότητα, άπελευθερωνόμενη από τόν τυφλό φόβο τής φρικιάσης, είναι συνάμα τό ξεδίπλωμα αύτής τής τελευταίας· τίποτε δέν είναι ζωή στό υποκείμενο παρά μόνο τό γεγονός ότι ριγεί, ή αντίδραση στόν ολοκληρωτικό μαγικό δεσμό, ή όποια τόν υπερβαίνει. Συνείδηση χωρίς άνατρίχιασμα είναι ή έκπραγματισμένη. Τό ρίγος όμως, μέσα στό όποιο σαλεύει ή υποκειμενικότητα χωρίς νά έχει ήδη συγκροτηθεί, είναι ή αίσθηση τού αγγίγματος από τό "Άλλο. Στίς πτυχές αύτού τού "Άλλου φωλιάζει καί μορφοποιεῖται ή αισθητική συμπεριφορά αντί νά τό καθυποτάσσει. Μιά τέτοια συστατική σχέση τού υποκειμένου μέ τήν αντικειμενικότητα στήν αισθητική συμπεριφορά παντρεύει τόν Έρωτα μέ τή Γνώση.

Ἡ αρχική εισαγωγή

Ἡ έννοια τής φιλοσοφικής αισθητικής, όπως καί εκείνη του φιλοσοφικού συστήματος ή τής ηθικής, έχει τήν έκφραση του απαρχαιωμένου. Αυτή ή αίσθηση δεν περιορίζεται απλώς στους κύκλους τής καλλιτεχνικής πρακτικής καί στή δημόσια αδιαφορία απέναντι στήν αισθητική θεωρία. Ἀκόμη καί στό ακαδημαϊκό περιβάλλον οί σχετικές δημοσιεύσεις μειώνονται αισθητά τίς τελευταίες δεκαετίες. Ἐνα νεώτερο φιλοσοφικό λεξικό παραπέμπει σέ αυτή τήν κατάσταση πραγμάτων: «Κανένας άλλος κλάδος τής φιλοσοφίας δέν στηρίζεται Ἰσως σέ τόσο άνασφαλεῖς προϋποθέσεις όπως ή αισθητική. Σάν άνεμοδείκτης “στριφογυρίζει σέ κάθε φιλοσοφική, πολιτιστική, έπιστημολογική ριπή άνέμου καί ό προσανατολισμός της είναι άλλοτε μεταφυσικός καί άλλοτε εμπειρικός, τή μιά φορά κανονιστικός καί τήν άλλη περιγραφικός, άλλοτε θεωρεῖ τό άντικείμενό της άπό τή σκοπιά τού καλλιτέχνη καί άλλοτε άπό εκείνη τού παρατηρητή πού απολαμβάνει· σήμερα βλέπει τό επίκεντρο τού αισθητικού φαινομένου στήν τέχνη, γιά τήν οποία τό ώραῖο στή φύση υποτίθεται ότι πρέπει νά έρμηνεύεται ως προκαταρκτικό στάδιο, καί αύριο άντιλαμβάνεται τό ώραῖο στήν τέχνη απλώς ως μιά φυσική ομορφιά άπό δεύτερο χέρι”. Τό δίλημμα τής αισθητικής, όπως τό περιγράφει σέ αυτό τό παράθεμα ό Moritz Geiger, χαρακτηρίζει τήν κατάσταση μετά τά μέσα τού 19ου αιώνα. Δύο είναι οί λόγοι αυτής τής πολυδιάσπασης τών αισθητικών θεωριών, οί όποιες πολλές φορές δέν είναι πλήρως ανεπτυγμένες: ό πρώτος είναι ή βασική δυσκολία ή άκόμη καί άδυναμία νά συλλάβει κανείς τήν τέχνη γενικά μέ τή βοήθεια ενός συστήματος φιλοσοφικών κατηγοριών ό δεύτερος έγκειται στήν παραδοσιακή εξάρτηση τών αισθητικών αποφάνσεων άπό γνωσιολογικές προϋποθέσεις. Τά

προβλήματα της γνωσιολογίας επανεμφανίζονται κατευθείαν στην αισθητική, διότι από τη βασική αντίληψη για τό αντικείμενό της εξαρτάται ό τρόπος έρμηνείας τών έπιμέρους αντικειμένων της. Αυτή ή παραδοσιακή εξάρτηση είναι όμως προκαθορισμένη από τό ίδιο τό πράγμα καί εμπεριέχεται ήδη στην ορολογία της». ¹⁴² Τό παράθεμα αποδίδει μέν τήν κατάσταση σωστά, αλλά ή εξήγηση είναι άνεπαρκής· εξίσου έντονες είναι οι άμφισβητήσεις καί στους άλλους φιλοσοφικούς κλάδους, από τούς όποιους δέν αποκλείονται ούτε ή γνωσιολογία καί ή λογική, αλλά τό ενδιαφέρον τών μελετητών δέν έχει μειωθεί μέ παρόμοιο τρόπο. Στην αισθητική ή κατάσταση είναι άποθαρρυντική. Ό Β. Croce εισηγάγε στην αισθητική θεωρία έναν ριζοσπαστικό νομιναλισμό. Περίπου ταυτόχρονα εμφανίσθηκαν σημαντικές άντιλήψεις πού δέν άναφέρονταν πιά στα λεγόμενα ζητήματα άρχών, αλλά συγκέντρωναν τό ενδιαφέρον τους σέ ειδικά μορφολογικά προβλήματα καί υλικά· τέτοια ήταν ή *Θεωρία τον μυθιστορήματος* τού Lukács, ή έμφαντική κριτική τού W. Benjamin στις *Έκλεκτικές συγγένειες* τού Goethe καί τό *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (Προέλευση τού γερμανικού τραγικού δράματος) τού ίδιου. Υπερασπιζόμενο μέ έμμεσο καί λεπτό τρόπο τόν νομιναλισμό τού Croce, τό δεύτερο έργο τού Benjamin ¹⁴³ άνταποκρίνεται σέ μία στάθμη συνείδησης πού δέν περιμένει πιά εξηγήσεις για τά μεγάλα παραδοσιακά ζητήματα τής αισθητικής, προπάντων εκείνα πού άφορούν τό μεταφυσικό περιεχόμενό της, από τήν άνάπτυξη τών γενικών άρχών, αλλά τίς άναζητεί σέ πεδία πού κατά τά άλλα θεωρούνται άπλώς παραδείγματα. Η φιλοσοφική αισθητική περιήλθε στή μοιραία κατάσταση όπου είχε νά έπιλέξει άνάμεσα στή βλακώδη καί τετριμμένη γενικότητα καί τόν σχηματισμό αύθαίρετων κρίσεων βάσει συμβατικών άντιλήψεων. Η προγραμματική ιδέα τού Hegel, νά μή σκεφτόμαστε τά πράγματα από ψηλά, αλλά νά παραδιδόμαστε στα φαινόμενα, έγινε άντιληπτή στην αισθητική μόνο μέ τή στροφή πρός τόν νομιναλισμό. Σέ σύγκριση μέ αυτόν ή *Αισθητική* τού Hegel, σύμφωνα μέ τήν κλασσικιστική της συνιστώσα, διατήρησε πολύ περισσότερες άφηρημένες άμετάβλητες παραμέτρους από όσες θά επέτρεπε ή διαλεκτική του μέθοδος. Αύτή ή εξέλιξη όμως απέκλειε πιά τή δυνατότητα μιας αισθητικής θεωρίας υπό τήν παραδοσιακή έννοια. Διότι ή Ιδέα τού συ/κεκριμένου, μέ τήν οποία συνδέεται κάθε έργο τέχνης, ακόμη

καί κάθε εμπειρία του ωραίου γενικά, όέν επιτρέπει στη θεώρηση τής τέχνης νά άπομακρύνεται από τά καθορισμένα φαινόμενα, όπως είχε καθιερωθεί από μιά ευρύτερη φιλοσοφική συναίνεση στους κλάδους τής γνωσιολογίας καί τής ηθικής, όπου τό σφάλμα δέν είναι μικρότερο. Μιά διδασκαλία περί τού αισθητικά συγκεκριμένου θά έχανε κατ' ανάγκη εκείνο γιά τό όποιο είναι υποχρεωμένη από τό αντικείμενό της νά ένδιαφερθεί. Ή άπαρχαίωση τής αισθητικής οφείλεται στό γεγονός ότι σχεδόν άπέφυγε νά δει αυτό τό πρόβλημα κατάματα. Μέ την ίδια της τη μορφή φαίνεται καθλωμένη σέ μιά γενικότητα πού σέ τελική ανάλυση δέν μπορεί νά άνταποκριθεί στά έργα τέχνης καί, συμπληρωματικά, μένει δεσμευμένη μέ αιώνιες άξιες, πού είναι πρόσκαιρες. Ή άκαδημαϊκή δυσπιστία απέναντι στην αισθητική έχει τίς ρίζες της στον ένύπαρκτο άκαδημαϊσμό της. Ή απουσία ενδιαφέροντος γιά αισθητικά ζητήματα σχετίζεται έξαρχής με τόν φόβο πού προκαλούν στή θεσμοθετημένη επιστήμη οί άβέβαιες καί άμφιλεγόμενες θέσεις καί όχι ό φόβος μήπως πίσω από αυτά τά ζητήματα κρύβεται ένας όπισθοδρομικός επαρχιωτισμός. Ή επιστήμη απαιτεί από τήν αισθητική νά επισκοπεί καί νά ένατενίζει τά αντικείμενά της καθαρά θεα>ρητικά, μιά σκοπιά πού στό μεταξύ έχει γίνει ασυμβίβαστη μέ τήν προηγμένη τέχνη, ή όποια συχνά, όπως ό Kafka, δύσκολα άνέχεται τήν καθαρά θεωρητική στάση τού αμέτοχου παρατηρητή.¹⁴⁴ Έτσι ή αισθητική σήμερα άποκλίνει έξαρχής από αυτό πού πραγματεύεται, δημιουργώντας τήν ύποψία ότι λαμβάνει τή σκοπιά τού θεατή πού άπολαμβάνει ή δοκιμάζει τή γεύση. Άκόμη καί άκούσια, ή καθαρά θεωρητική αισθητική προϋποθέτει, ως κριτήριό της, άκριβώς τό γούστο μέ τό όποιο ό παρατηρητής τηρεί άπόσταση από τά έργα τέχνης καί έπιλέγει. Τό γούστο, ύποκειμενικά μεροληπτικό, πρέπει νά γίνει επίσης αντικείμενό θεωρητικού στοχασμού, καθώς δέν αποτυγχάνει άπλώς στην έκτίμηση έργων τής πρόσφατης νεωτερικότητας, αλλά πρέπει νά άποτύγχανε πάντοτε σέ σχέση μέ τά έκαστοτε πρωτοποριακά έργα. Αύτή ή θέση έμπεριεχόταν ήδη στην έγελιανή έπιταγή γιά άντικατάσταση τής καλαισθητικής κρίσης μέ τήν έκτίμηση τού Ιδιου τού πράγματος, τού έργου τέχνης.¹⁴⁵ παρατάτα ό Hegel δέν μπόρεσε νά έγκαταλείψει τή διαπλεγμένη μέ τό γούστο στάση τού αμέτοχου θεατή. Σέ αυτό τού στάθηκε άρωγός τό φιλοσοφικό του σύστημα, πού γονιμοποιούσε τή γνώση του

ακόμη και όταν τηρούσε πολύ μεγάλη απόσταση από τὰ αντικείμενά της. Ο Hegel και ο Kant ήταν οί τελευταίοι πού, αν τό πούμε χωρίς περιστροφές, μπόρεσαν νά γράφουν μεγάλη αισθητική χωρίς νά καταλαβαίνουν κάτι από τέχνη. Αυτό ήταν ακόμη εφικτό όσο ή τέχνη ήταν προσανατολισμένη πρός γενικούς κανόνες πού δέν τούς άμφισβητούσε τό μεμονωμένο έργο τέχνης, αλλά απλώς τούς συμπύκνωνε μέσα στην προβληματική του. Πιθανότατα όέν υπήρξε ποτέ έργο όπωσδήποτε σημαντικό πού όέν διαμεσολαβούσε αυτούς τούς κανόνες μέ τή δική του μορφή, ώστε δυνητικά νά τούς αλλάζει. Κανένα έργο δέν τούς καταργούσε απλώς, και πάντοτε επιζούσε κάτι από αυτούς. Τά μεγάλα έργα αισθητικής ήταν εναρμονισμένα μέ τήν τέχνη ενόσω συλλάμβαναν έννοιολογικά τά στοιχεία τής τέχνης πού είχαν προφανώς γενική ισχύ· άνταποκρίνονταν τότε στή στάθμη εξέλιξης ενός πνεύματος στό όποιο ή φιλοσοφία και οί άλλες μορφές του, όπως ή τέχνη, δέν ήταν διχασμένες ή πολυδιασπασμένες. Τό γεγονός ότι στή φιλοσοφία και τήν τέχνη επικρατούσε τό Ιδιο πνεύμα επέτρεπε στή φιλοσοφία νά πραγματεύεται ούσιωδώς τήν τέχνη χωρίς νά παραδίδεται στά έργα. Κατά κανόνα όμως οί φιλοσοφικές αισθητικές άποτύγχαναν όταν προσπαθούσαν νά καθορίσουν τά ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τής τέχνης, κάτι πού ήταν άπαραίτητο λόγω τής μή ταυτότητας τής τέχνης μέ τά γενικά γνωρίσματά της: σέ τέτοιες περιπτώσεις οί θεωρητικοί ιδεαλιστές διέπρατταν τά πió οδυνηρά σφάλματα στίς κρίσεις τους. Ο Kant, πού δέν ήταν υποχρεωμένος νά άποδεικνύει τό *a posteriori* ως *a priori*,^{145"} έσφαλλε λιγότερο. Κινούμενος μέσα στόν καλλιτεχνικό ορίζοντα τού δέκατου όγδοου αιώνα, τόν όποιο δέν θά δίσταζε νά άποκαλέσει φιλοσοφικά προ-κριτικό,^{145P} δηλαδή πρίν από τήν πλήρη χειραφέτηση τού υποκειμένου, ό Kant δέν κινδύνευε νά εκτεθεί όπως ό Hegel μέ ισχυρισμούς άσχετους πρός τήν τέχνη.¹⁴⁶ Δέν απέκλειε μάλιστα ούτε τίς μεταγενέστερες, ριζικά μοντέρνες δυνατότητες,¹⁴⁷ στίς όποιες ό Hegel, πού ήταν πολύ πió θαρραλέος σέ ζητήματα τής τέχνης, άφηνε μικρότερα περιθώρια. Αύτούς τούς δύο διανοητές τούς διαδέχθηκαν οί ευαίσθητοι, ένας κακός συμβιβασμός άνάμεσα στό Ιδιο τό πράγμα, σύμφωνα μέ τήν έπιταγή τού Hegel, και στίς έννοιες, όπως είχε διδάξει ό Kant. Οί ευαίσθητοι συνδύαζαν μιά γαστρονομική σχέση πρός τήν τέχνη μέ τήν άδυναμία νά τήν άνασυνθέσουν θεωρητικά. Ο Georg Simmel

είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα τέτοιας ευαισθησίας, παρά την άποφασιστική στροφή του προς τό αισθητικό μερικό, τό μεμονωμένο έργο. Η γνώση τής τέχνης έπιχειρείται σέ ένα κλίμα όπου κυριαρχεί ή επίμονα ασκητική έννοιολογία πού μένει ανεπηρέαστη από τά γεγονότα ή ή άσυνείδητη συνείδηση μπροστά στά ίδια τά έργα. Η τέχνη δέν κατανοείται ποτέ από αυτούς τούς θεατές της, πού δείχνουν κατανόηση γιά τά πάντα, έχουν τήν αίσθηση τού ωραίου καί μέ περισσή άνεση έντρυφούν σέ αυτό. Η ελάχιστη δεσμευτική στάση τους είναι εξαρχής αδιάφορη απέναντι στην ουσία των έργων, τή δεσμευτικότητά τους. Παραγωγική ήταν ή αισθητική μόνον ένόσω τηρούσε αμείωτη τήν απόσταση από τόν εμπειρικό κόσμο καί μέ τή χωρίς παράθυρα σκέψη της εισχωρούσε στό πνευματικό περιεχόμενο τού "Άλλου της ή ακόμη όταν κρίνει από μιά θέση σωματικής επαφής μέ τήν παραγωγή, από τήν εσωτερική της πλευρά, όπως στίς σποραδικές μαρτυρίες μεμονωμένων καλλιτεχνών, πού δέν έχουν βάρος ως έκφραση τής άσήμαντης γιά τό έργο τέχνης προσωπικότητάς τους, αλλά επειδή συχνά, χωρίς αναφορά στό υποκείμενο, καταγράφουν κάτι από τήν πειστική εμπειρία τού έργου. Αυτό πού συνήθως μειώνει τή σημασία τέτοιων μαρτυριών είναι ή επιβαλλόμενη από τά κοινωνικά στερεότυπα τής τέχνης αφέλεια. Οί καλλιτέχνες καλλιεργούν ένα άρνητικό κλίμα κατά τής αισθητικής μέ τό πείσμα καί τή μνησικακία τού χειροτέχνη ή, ως άντιερασιτέχνες, επινοούν ερασιτεχνικές βοηθητικές θεωρίες. Οί παρατηρήσεις τους πρέπει πρώτα νά έρμηνευθούν, άν θέλουν νά βρούν μιά θέση στην αισθητική. Οί χειροτεχνικές διδασκαλίες πού έχουν τή μαχητική άξίωση νά ύποκαταστήσουν τήν αισθητική καταλήγουν στον θετικισμό, ακόμη καί όταν ερωτοτροπούν μέ τή μεταφυσική. Είναι άνώφελο νά υποδεικνύει κανείς σέ νέους συνθέτες τόν πίο επιτήδειο τρόπο κατασκευής ενός ρόντο, τή στιγμή πού, γιά λόγους τούς όποιους ή χειροτεχνική διδασκαλία άγνοεί, ή σύνθεση ενός ρόντο είναι σήμερα άδύνατη. Οί πρακτικοί κανόνες μιας τέτοιας διδασκαλίας πρέπει νά αναπτύσσονται φιλοσοφικά, άν θέλουν νά είναι κάτι περισσότερο από κοινοτοπίες. "Όταν δέν προχωρούν σέ μιά τέτοια ανάπτυξη, ζητούν σχεδόν κατά κανόνα τή βοήθεια μιας θολής κοσμοθεωρίας. Η δύσκολη άποστολή μιας αισθητικής πού θά ήταν κάτι περισσότερο από έναν κλάδο ό όποιος προσπαθεί μέ πείσμα νά αναζωογονηθεί, μετά τό τέλος των

ιδεαλιστικών συστημάτων, θά ήταν: νά συνδυάσει τήν εγγύτητα τοῦ παραγωγοῦ πρός τά καλλιτεχνικά φαινόμενα με τή δύναμη τῆς ἐννοιολογικῆς σκέψης πού δεν κατευθύνεται ἀπό σταθερές γενικές κατηγορίες καί ἀπό κανενός εἶδους γνωμολογία. Μέσω τοῦ ἐννοιολογικοῦ στοχασμοῦ μιά τέτοια αισθητική θά υπερέβαινε τό καθεστώς μιας ἀπλῆς φαινομενολογίας τῶν ἐργῶν τέχνης. Σέ ἀντίθεση πρός αὐτό, θά ήταν μάταιη ἡ προσπάθεια πού, ὑποκύπτοντας στίς νομιναλιστικές συνθήκες, θά ἐπιδίωκε νά περάσει σέ αὐτό πού ἔχει ἀποκληθεῖ ἐμπειρική αισθητική. "Ἄν ἤθελε κανεῖς νά συνταχθεῖ! μέ μιά τέτοια ἐπιστημονικοποίηση καί, ταξινομώντας καί γενικεύοντας, νά φθάσει σέ γενικούς αισθητικούς κανόνες, θά τοῦ ἀπέμενε μόνον ἓνα ἀραιό πλέγμα πού δέν θά μπορούσε νά συγκριθεῖ μέ τίς περιεκτικές καί διεισδυτικές κατηγορίες τῶν θεωρητικῶν συστημάτων τοῦ ιδεαλισμοῦ. Ἡ ἀξία τέτοιων προϊόντων διύλισης, ἀν αὐτά ἐφαρμόζονταν σέ πραγματικά ἐργα τέχνης, δέν θά ήταν μεγαλύτερη ἀπό ἐκείνη πού ἀνέκαθεν εἶχαν τά καλλιτεχνικά πρότυπα. "Ὅλα τά αισθητικά ζητήματα καταλήγουν σέ ἐρωτήματα πού ἀφοροῦν τό περιεχόμενο ἀλήθειας τῶν ἐργῶν τέχνης: εἶναι ἀληθινό τό πνεῦμα πού ἀντικειμενικά φέρει μέσα του ἓνα ὀρισμένο ἐργο; Αὐτό ἀκριβῶς ἀναθεματίζει ὁ ἐμπειρισμός ὡς ἀπλή πρόληψη. Γι' αὐτόν τά ἐργα τέχνης εἶναι δέσμες μή διακεκριμένων ἐρεθισμάτων* δέν μπορεῖ νά ἀποφανθεῖ κανεῖς τί εἶναι αὐτά καθ' ἑαυτά, μπορεῖ μόνο νά προβάλλει κάτι πάνω τους. Μόνο τέτοιου εἶδους υποκειμενικές ἀντιδράσεις σέ ἐργα τέχνης εἶναι δυνατόν νά παρατηρηθοῦν, μετρηθοῦν καί γενικευθοῦν. Ἀπό μιά τέτοια προσέγγιση διαφεύγει τό πραγματικό ἀντικείμενο τῆς αισθητικῆς, τῇ θέσῃ τῆς ὁποίας καταλαμβάνει μιά βαθύτατα προαισθητική σφαῖρα, πού ἔλαβε τήν κοινωνική μορφή τῆς πολιτιστικῆς βιομηχανίας. Τό ἐργο τοῦ Hegel δέν ἐπικρίθηκε ἀπό μιά σκοπιὰ δῆθεν ἀνώτερης ἐπιστημονικότητας, ἀλλά ξεχάστηκε γιά χάρη μιας προσαρμογῆς σέ χυδαῖες τάσεις. Ὁ ἐμπειρισμός κάνει πίσω ὅταν προσκρούει στήν τέχνη, τήν ὁποία ἀλλαχΓτε, μέ ἐξαίρεση τόν μοναδικό καί πραγματικά ἐλεύθερο John Dewey, δέν λαμβάνει ἰδιαίτερα ὑπόψη* ὅπου ἀναφέρθηκε στίς γνώσεις πού ἐμπεριέχει ἡ τέχνη, τίς χαρακτήρισε ὡς ποίηση, ἀφού δέν συμμορφώνονται μέ τούς δικούς του κανόνες παιγνιδιού. Αὐτό οφείλεται ἴσως στό γεγονός ὅτι ἡ τέχνη, ἀπό τή σύστασή της, καταγγέλλει αὐτούς τούς κανόνες παιγνιδιού καί παραμέ-

νει κάτι υπαρκτό πού δεν χωράει μέσα στον υπαρκτό, τόν εμπειρικό κόσμο. Ουσιώδες για την τέχνη είναι ο,τι σέ αυτή δέν άποτελεῖ παρατηρήσιμο δεδομένο,¹⁴⁸ ό,τι δέν είναι συμβατό μέ τό έμπειριστικό μέτρο όλων των πραγμάτων. Ο στοχασμός πάνω σέ αυτό τό μή άμεσα παρατηρήσιμο δημιουργεί την ανάγκη για τήν αίσθητική.

Στις άντικειμενικές δυσκολίες τής αισθητικής προστίθεται ένα υποκειμενικό εμπόδιο, ή ευρύτατη άντίσταση εναντίον της. Είναι άμέτρητοι εκείνοι πού τη θεωρούν περιττή. Διαταράσσει τήν κυριακάτικη εύχαρίστηση πού είναι γι' αυτούς ή τέχνη, μιά υπόθεση του ελεύθερου χρόνου ή όποια άναπληρώνει τά κενά τής αστικής καθημερινότητας. "Αν καί ξένη πρός τήν τέχνη, αυτή ή άντίσταση κατά τής αισθητικής άφήνει νά έκφρασθεῖ κάτι συγγενικό πρός τήν τέχνη, τά συμφέροντα τής καταπιεσμένης καί ελεγχόμενης φύσης στην προοδευτικά έξορθολογιζόμενη καί κοινωνικοποιούμενη κοινωνία. Άλλά αυτή ή ένοποιούμενη κοινωνία θεσμοθετεί άκόμη καί μιά τέτοια άντίσταση έρμηνεύοντάς την όπως τή συμφέρει. Περιφράσσει τήν τέχνη σάν ένα φυσικό πάρκο τής άνορθολογικότητας όπου ή σκέψη δέν έχει πρόσβαση. Σέ αυτό έχει σύμμαχό της μιά άντίληψη πού έχει ξεπέσει από τήν αίσθητική θεωρία στό επίπεδο ενός αυτονόητου στερεότυπου, ότι ή τέχνη πρέπει νά είναι άπολύτως εποπτική, ενώ ή τέχνη έχει παντού τό μερίδιό της στην έννοιολογική σκέψη. Μέ πρωτόγονο τρόπο συγγεί τήν οπωσδήποτε προβληματική προτεραιότητα τής έποπτείας στην τέχνη μέ τήν απαγόρευση του στοχασμού πάνω σέ αυτή, άφού υποτίθεται ότι ούτε οί καταξιωμένοι καλλιτέχνες έκαναν σκέψεις για τήν τέχνη. Παράγωγο ενός τέτοιου φρονήματος είναι μιά συγκεχυμένη άντίληψη περί αφέλειας. Στη σφαίρα του καθαρού συναισθήματος -αυτή ή έκφραση εμφανίζεται στον τίτλο τής αισθητικής ενός άπό τους πλέον περίφημους νεοκαντιανούς¹⁴⁸- καθετί παρόμοιο μέ τή λογικότητα είναι ταμπού, παρά τήν αυστηρή συνοχή πού διέπει ένα έργο τέχνης. Η σχέση αυτής τής αυστηρής συνέπειας πρός τήν έξωαισθητική λογική καί τήν αιτιότητα θά μπορούσε νά καθορισθεῖ μόνον άπό μιά φιλοσοφική αισθητική.¹⁴⁹ Έτσι τό συνάισθημα μετατρέπεται στό άντίθετό του: έκπραγματίζεται. Η τέχνη είναι πράγματι ό κόσμος άκόμη μιά φορά, ό κόσμος σέ επανάληψη, τόσο όμοια όσο καί άνόμοια μέ αυτόν. Η αισθητική αφέλεια έχει άλλάξει λειτουργία στην εποχή τής κατευθυνόμενης πολιτιστικής βιομηχανίας. Τό

στοιχείο πού εγκωμιαζόταν άλλοτε ως στήριγμα των έργων τέχνης στο βάθος της κλασικότητάς τους, ή εύγενής απλοϊκότητα τους, σήμερα αξιοποιείται ως μέσον άγρας πελατών. ΟΙ καταναλωτές, μέ επιβεβαιωνόμενη καί συνεχώς καλλιεργούμενη τήν άφελιά τους, πρέπει νά ξεσυνηθίσουν νά κάνουν χαζές σκέψεις γι' αυτά πού πρέπει νά καταπίνουν καί γιά τό περιεχόμενο τών συσκευασμένων χαπιών. Η παλαιό απλοϊκότητα έχει μεταφρασθεί στήν ηλίθια άφέλεια τού καταναλωτή της πολιτιστικής βιομηχανίας, ό όποιος μέ ευγνωμοσύνη καί μέ μεταφυσικά ήρεμη τή συνείδησή του αγοράζει τά έτσι καί άλλίως αναπόφευκτα σκουπίδια. Μόλις ή άφέλεια γίνει άποψη, παύει νά είναι άφέλεια. Μιά αυθεντική σχέση ανάμεσα στήν τέχνη καί τή συνειδητή έμπειρία της θά μπορούσε νά συνίσταται σέ μία παιδεία πού καλλιεργεί τήν αντίσταση κατά της τέχνης ως καταναλωτικού άγαθού καί ταυτόχρονα κάνει τόν προσλαμβάνοντα Ικανό νά συνειδητοποιήσει ούσιαστικά τί είναι ένα έργο τέχνης. Από μία τέτοια παιδεία είναι σχεδόν εντελώς άποκομμένη σήμερα ή τέχνη, ακόμη καί οί παραγωγοί της. Τό τίμημα πού πρέπει νά πληρώσει γι' αυτό είναι ό συνεχής πειρασμός νά ξεπέσει σέ ύποκαλλιτεχνικό επίπεδο, ακόμη καί στίς πιό εκλεπτυσμένες μεθόδους της. Η άφέλεια τών καλλιτεχνών εκφυλίζεται σέ αφελή εύπειθεια απέναντι στήν πολιτιστική βιομηχανία. Η άφέλεια δέν ήταν ποτέ μία φυσική προδιάθεση τού καλλιτέχνη, αλλά μία αύτονόητη συμπεριφορά πού επιδείκνυε απέναντι στή δεδομένη κοινωνική δομή, ένα είδος κονφορμισμού. Άφέλεια ήταν ή σχεδόν πλήρης άποδοχή τών κοινωνικών μορφών εκ μέρους τού καλλιτεχνικού υποκειμένου. Τό ποιόν της αφέλειας έξαρτάται από τή στάση τού υποκειμένου απέναντι σέ αυτές τίς μορφές, τήν άποδοχή τους ή τήν αντίσταση σέ αυτές, κάτι πού δέν είναι πάντοτε αύτονόητο. Άφότου ή επιφάνεια της ύπαρξης, κάθε άμεσότητά της στά μάτια τών ανθρώπων, έχει γίνει ιδεολογία, ή άφέλεια έχει μετατραπεί στό αντίθετό της, μία αύτόματη αντίδραση της έκπραγματισμένης συνείδησης στόν έκπραγματισμένο κόσμο. Η καλλιτεχνική παραγωγή πού παραμένει αταλάντευτα έναντιωνόμενη στήν πώριση της ζωής, ή άληθινά αφελής δηλαδή, γίνεται μή αφελής σύμφωνα μέ τούς κανόνες παιγνιδιού τού συμβατικού κόσμου καί διατηρεί άσφαλώς τόση άφέλεια μέσα της όση είναι καί ή άπειθεια της τέχνης κατά της άρχής της πραγματικότητας· επιζεί τότε μέσα της κα-

ει από τόν κόσμο του παιδιού, μιά παιδική στάση, άν κριθεί σύμφωνα μέ τούς κανόνες τού κόσμου. Είναι τό αντίθετο τής καθιερωμένης άφέλειας. Ό Hegel καί ακόμη άκριβέστερα ό Jochmann τό διεγνώσαν, αλλά, εγκλωβισμένοι στό ιδανικό τού κλασικισμού, προφήτευσαν τό τέλος τής τέχνης. Τά άφελή καί τά στοχαστικά στοιχεία τής τέχνης υπήρξαν πάντοτε πολύ πίο άλληλένδετα άπό όσο παραδεχόταν ή λαχτάρα των άνθρώπων στόν άνερχόμενο βιομηχανικό καπιταλισμό. Ή Ιστορία τής τέχνης μετά τόν Hegel άποκάλυψε την πλάνη τής πρόωρης αισθητικής του εσχατολογίας. Τό σφάλμα της ήταν ότι έσερνε μαζί της τό συμβατικό ιδανικό τής άφέλειας. Άκόμη καί ό Mozart, ό όποιος στόν ψυχισμό των άστών παίζει τόν ρόλο τού χαρισματικού αιθέριου πλάσματος πού χοροπηδάει, ήταν άσύγκριτα πίο στοχαστικός άπό όσο δείχνει ή χαλκομανία του, όπως μαρτυρεί σέ κάθε σελίδα ή άλληλογραφία μέ τόν πατέρα του: στοχαστικός ήταν βέβαια όσον άφορα τό υλικό του, χωρίς σκέψεις αιώρούμενες άφηρημένα πάνω άπό αυτό. Τό έργο ενός άλλου οικιακού ειδώλου τής καθαρής έποπτείας, τού Ραφαήλ, περιέχει, ως άντικειμενική προϋπόθεση, επίσης πολύ στοχασμό, όπως δείχνουν οι γεωμετρικές σχέσεις στή σύνθεση των έργων του. Ή μή στοχαστική τέχνη είναι ή άναδρομική φαντασίωση τής εποχής τού στοχασμού. Οι θεωρητικές σκέψεις καί τά επιστημονικά συμπεράσματα άναμειγνύονται άνέκαθεν μέ τήν τέχνη, πολλές φορές προηγούνται, ενώ οι πίο σημαντικοί καλλιτέχνες δέν άνήκαν σέ εκείνους πού δίσταζαν νά τά λάβουν υπόψη. Άρκει νά θυμηθούμε τήν άνακάλυψη τής άεροπροοπτικής¹⁴⁹ άπό τόν Pierro della Francesca ή τίς αισθητικές εικοτολογίες τού Φλωρεντινού Όμίλου, άπό τίς όποιες προήλθε ή όπερα, ή οποία είναι παράδειγμα μιας μορφής πού άργότερα, καθώς έγινε δημοφιλέστερη, περιβλήθηκε μέ τήν αύρα τής άφέλειας, ενώ είχε έκπηγάσει άπό τή θεωρία καί συνιστά κυριολεκτικά μιά εφεύρεση.¹⁵⁰ Μέ παρόμοιο τρόπο μόνον ή υιοθέτηση τού συγκερασμένου κουρδίσματος κατά τόν δέκατο έβδομο αιώνα έπέτρεψε τή μετατροπία μέσω τού κύκλου τών πέμπτων καί έτσι άνοιξε τόν δρόμο στόν Bach, ό όποιος εκφράζει τήν εύγνωμοσύνη του γι' αυτό στόν τίτλο τού μεγάλου του έργου γιά πιάνο.^{150α} Άκόμη καί στόν δέκατο ένατο αιώνα ή ίμπρεσιονιστική ζωγραφική στηριζόταν στή σωστά ή εσφαλμένα ερμηνευμένη επιστημονική άνάλυση φαινομένων πού παρατηρούνται

πάνω στον άμφιβληστροειδή χιτώνα. Πάντως τὰ θεωρητικά καί στοχαστικά στοιχεία δέν παρέμεναν ποτέ άμετάβλητα στην τέχνη. Μερικές φορές ή τέχνη παρανοούσε τίς επιστήμες πού έπεκαλεΐτο, όπως συνέβη ίσως πρόσφατα μέ την ηλεκτρονική μουσική. Τέτοιες παρανοήσεις δέν έβλαψαν πολύ την παραγωγική παρόρμηση από τή σφαίρα τής όρθολογικότητας. Τά θεωρήματα τής φυσιολογίας ήταν γιά τούς ίμπρεσσιονιστές ίσως μανδύες πού συγκάλυπταν τίς εν μέρει ενθουσιώδεις καί εν μέρει κοινωνικά κριτικές εμπειρίες των μεγάλων πόλεων καί τής δυναμικής των πινάκων τους. Μέ την άνακάλυψη μιας δυναμικής πού διέπει τόν έκπραγματισμένο κόσμο ήθελαν νά άντισταθούν στην έκπραγμάτιση, πού στίς μεγάλες πόλεις ήταν πιά αισθητή. Τόν δέκατο ένατο αιώνα οί φυσικοεπιστημονικές εξηγήσεις έπαιζαν άσυνείδητα τόν ρόλο των κινούντων αιτίων στην τέχνη. Αύτή ή συγγένεια οφειλόταν στό γεγονός διττό ό ορθός λόγος, στόν όποιο άντιδρούσε ή πιά προχωρημένη τότε τέχνη, ήταν άκριβώς ή φυσικοεπιστημονική όρθολογικότητα. Ένώ στην ιστορία τής τέχνης τά επιστημονικά της θεωρήματα συνήθως παρακμάζουν, οί καλλιτεχνικές πρακτικές δέν θά είχαν αναπτυχθεί χωρίς αυτά, όπως, από την άλλη μεριά, δέν μπορούν νά εξηγηθούν έπαρκώς άν άποδοθούν μόνο σέ αυτά τά θεωρήματα. Αυτό έχει συνέπειες γιά την πρόσληψη των έργων: γιά νά είναι άρμόζουσα δέν μπορεί νά είναι λιγότερο στοχαστική από τό προσλαμβανόμενο. Όποιος δέν ξέρει τί βλέπει καί τί άκούει δέν έχει τό προνόμιο τής άμεσης συμπεριφοράς απέναντι στα έργα, αλλά είναι άνίκανος νά τά άντιληφθεί. Η συνείδηση δέν είναι ένα στρώμα μιας Ιεραρχίας άνεγειρόμενης πάνω από την αισθητήρια άντίληψη, άφού όλα τά στοιχεία τής αισθητικής εμπειρίας βρίσκονται σέ άλληλεξάρτηση. Κανένα έργο τέχνης δέν είναι ένα μόρφωμα επάλληλων στρωμάτων τέτοιο γίνεται μόνον ως αποτέλεσμα υπολογισμών τής πολιτιστικής βιομηχανίας, ως προϊόν τής έκπραγματισμένης συνείδησης. Σέ πολυσύνθετα καί εκτεταμένα έργα μουσικής μπορούμε λόγου χάρη νά παρατηρήσουμε διττό κατώφλι άνάμεσα σέ διττό άντιλαμβανόμαστε άρχικά καί εκείνο πού καθορίζουμε μέ τή συνείδηση, μέ τή στοχαζόμενη άντίληψη, ποικίλλει καί μετατίθεται. Συχνά ή κατανόηση τού νοήματος ενός φευγαλέου μουσικού χωρίου είναι δυνατή όταν διανοητικά γνωρίζει κανείς τή σημασία του μέσα στό δλον, τό όποιο δέν είναι ζωντανό μπροστά του, ενώ ή

δήθεν άμεση έμπειρία έξαρτάται από ένα στοιχείο πού ξεπερνά την καθάρη άμεσότητα. Ή Ιδανική άντίληψη τών έργων τέχνης θά ήταν εκείνη στην όποια τό διαμεσολαβημένο θά γινόταν άμεσο· ή αφέλεια είναι στόχος, όχι άφετηρία.

Ή μείωση τού ενδιαφέροντος γιά την αισθητική δέν οφείλεται μόνο στην ίδια ως κλάδο, άλλα ακόμη περισσότερο στό άντικείμενο. Ή αισθητική φαίνεται ότι σιωπηρά προϋποθέτει τή δυνατότητα ύπαρξης τής τέχνης καί εξαρχής στρέφει τό ενδιαφέρον της περισσότερο πρós τό «πώς» παρά πρós τό «ότι». Μιά τέτοια στάση είναι πλέον άβέβαιη. Ή αΐσθητική δέν μπορεί πιά νά ξεκινά από τήν τέχνη ως δεδομένο γεγονός όπως ή καντιανή γνωσιολογία από τίς μαθηματικά θεμελιωμένες φυσικές επιστήμες. Τό γεγονός ότι ή τέχνη πού εμμένει στήν έννοιά της καί άρνείται νά παραδοθεΐ στήν κατανάλωση μετατρέπεται σέ άντιτέχνη καθώς καί ή δυσφορία μέ τόν εαυτό της, μετά τίς πραγματικές καταστροφές τού αιώνα μας καί ένόψει μελλοντικών, μέ τίς όποιες δέν μπορεί νά συμβιβασθεΐ ηθικά ή συνέχεια τής ύπαρξής της, μεταδίδονται στήν αισθητική θεωρία, ή όποια παλαιότερα δέν γνώριζε τέτοιους ενδοιασμούς. Στό έγελιανό μεσουράνημά της, ή φιλοσοφική αισθητική είχε προδιαγνώσει τό τέλος τής τέχνης. "Αν καί ή μεταγενέστερη αισθητική τό ξέχασε, ή ίδια ή τέχνη τό νοιώθει τώρα βαθύτερα. Άκόμη καί αν παρέμενε αυτό πού ήταν άλλοτε καί δέν μπορεί νά είναι πιά, στήν άναδυόμενη κοινωνία δέν θά είχε τήν Ιδια λειτουργία καί θά γινόταν κάτι εντελώς διαφορετικό. Ή καλλιτεχνική συνείδηση έχει λόγους νά δύσπιστε! απέναντι σέ αισθητικές θεωρήσεις πού, καί μόνο μέ τόν κύκλο τών θεμάτων τους καί τό ύφος πού άναμένει κανείς από αυτές, συμπεριφέρονται σαν νά υπάρχει ακόμη σταθερή βάση εκεί όπου άναδρομικά φαίνεται άμφίβολο αν υπήρξε ποτέ καί δέν ήταν πάντοτε μία ιδεολογία, δηλαδή αυτό πού γίνεται σήμερα όλοφάνερα τό πολιτιστικό σύστημα μαζί μέ τόν κλάδο του πού λέγεται τέχνη. Τό ζήτημα τών δυνατοτήτων τής τέχνης έχει όξυνθεΐ σήμερα καί δέν άρκε! πλέον νά ρωτούμε αν καί πώς είναι δυνατόν νά υπάρχει ή τέχνη. Στή θέση αυτού τού δήθεν ριζικότερου ερωτήματος τίθεται ένα άλλο: ποιές είναι οί συγκεκριμένες δυνατότητες τής τέχνης; Ή δυσφορία μέ τήν τέχνη δέν είναι μόνον ή δυσaráσκεια τής κοινωνικής συνείδησης πού μένει στάσιμη καί δέν μπορεί νά παρακολουθήσει τήν αΐσθητική νεωτερικότητα. Έπεκτείνεται παν-

του και στην ουσία τής τέχνης, τὰ πρωτοπόρα έργα. Ἡ τέχνη ἀπὸ τη μεριά της ἀναζητεῖ καταφύγιο στὴν ἴδια της τὴν ἀρνήση θέλοντας νὰ ἐπιζήσει μέσω τοῦ θανάτου της. Στὸ θέατρο ὑπάρχει κάτι ποὺ αἰώνεται κατὰ τοῦ παιγνιδίστικου στοιχείου, τοῦ πανοράματος^{150P} καὶ τῆς ψεύτικης λάμψης, κατὰ τῆς μίμησης τοῦ κόσμου ἀκόμη καὶ στὰ συρματοπλεκτα μορφώματα. Ἡ καθαρὰ μιμητικὴ παρόρμηση -ἢ εὐτυχία ἐνός κόσμου σέ επανάληψη-, ποὺ ἄλλοτε ἐμψύχωνε τὴν τέχνη καὶ βρισκόταν σέ σχέση ἐντασης πρὸς τὴν ἀντιμυθολογικὴ, διαφωτιστικὴ συνιστώσα της, ἔχει γίνεи ἀφόρητὴ ὑπὸ τὸ σύστημα τῆς ἐντελῶς ἐργαλειακῆς ὀρθολογικότητος, τῆς σχέσης μέσων-σκοποῦ. Τόσο ἡ τέχνη ὅσο καὶ ἡ εὐτυχία δημιουργοῦν τὴν υποψία τοῦ παιδαριώδους, μολονότι θὰ ἦταν ἐπίσης ἐπαναστροφή νὰ φοβᾶται κανεῖς αὐτὴ τὴν υποψία, καθὼς θὰ παρέβλεπε τὸν λόγο ὑπαρξης τῆς ὀρθολογικότητος- ἢ δυναμικῆς τῆς ἀρχῆς τῆς αὐτοσυντήρησης, ὅταν δὲν φετιχοποιεῖται, οδηγεῖ ἀπὸ μόνη της στὴν ἐπιθυμία τῆς εὐτυχίας. Αὐτὸ εἶναι τὸ ἰσχυρότερο ἐπιχείρημα ὑπὲρ τῆς τέχνης. Τοὺς καλλιτεχνικοὺς ἐνδοιασμοὺς τῆς τέχνης ἀντιπροσωπεύουν στὸ μυθιστόρημα τοῦ αἰῶνα μας οἱ τάσεις κατὰ τῆς πλασματικῆς συνεχούς πανταχοῦ παρουσίας τοῦ ἀφηγητῆ, τίς ὁποῖες ἀκολουθεῖ ὁ τρόπος ἀφήγησης ἀπὸ τὸν Proust καὶ μετέπειτα. Ἀλλὰ καμμιά ἀφήγηση δὲν μπορεῖ νὰ ἀποτινάξει ἐντελῶς αὐτὸ ποὺ στοὺς καταλόγους τῶν best-sellers ὁμολογεῖ μέ τὴν κατηγορία «fiction»: ὅτι ἡ αἰσθητικὴ φαινομενικότητα ἔχει γίνεи κοινωνικὴ διαστροφή. Ἡ μουσικὴ μοχθεῖ νὰ ἀπαλλαγεῖ ἀπὸ τὸ στοιχεῖο ποὺ ὁ Benjamin, κάπως γενναιόδωρος, ἀπέδιδε σέ ολόκληρὴ τὴν τέχνη πρὶν ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς τεχνικῆς ἀναπαραγωγικότητάς της, τὴν αὐρά, τὴ μαγεία ποὺ ἐκπέμπει κάθε μουσικὴ, ἀκόμη καὶ μιὰ ἀντιμουσικὴ, μέ τὸ πρῶτο ἀκουσμά της, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ ἰδιαιτέρο ποῖόν της. Τέτοιου εἶδους χαρακτηριστικά, ὅπως ἡ μυθοπλασία καὶ ἡ αὐρά, δὲν εἶναι κατάλοιπα τοῦ παρελθόντος της ποὺ θὰ μπορούσε νὰ τὰ ἐξαλείψει, ἀφοῦ φαίνονται συνυφασμένα μέ τὴν ἴδια της τὴν ἐννοία. Ὅσο πῶς πολὺ ὅμως ἡ τέχνη, γιὰ νὰ μὴν ξεπουλήσει τὴ φαινομενικότητα στὸ ψεῦδος, ἀναγκάζεται νὰ στοχασθεῖ ἡ ἴδια τίς βασικὲς της μεθόδους καὶ μάλιστα νὰ ἐνσωματώσει στὴ μορφὴ της τὸν αὐτοστοχασμό σάν ἓνα εἶδος ἀντιτοξίνης, τόσο μεγαλύτερος εἶναι ὁ σκεπτικισμὸς της ἀπέναντι στίς ἀμετρες ἀξιώσεις ἐκείνων ποὺ θέλουν νὰ τῆς ἐπιβάλουν ἀπὸ ἐξω τὴν αὐτοπερισυλλογὴ.

Αυτό πού στιγματίζει την αισθητική είναι ή άνικανότητά της νά παρακολουθήσει με τίς έννοιές της τήν κατάσταση μιας τέχνης πού υπονομεύει τίς βασικές έννοιες, χωρίς τίς όποιες είναι αδιανόητη. Καμμιά θεωρία, ούτε ή αισθητική, δέν μπορεί νά υπάρξει χωρίς τό στοχεϊό τής γενικότητας. Αυτό βάζει τήν αισθητική στόν πειρασμό νά συνηγορήσει υπέρ άμετάβλητων παραμέτρων όπως εκείνες πού ή κατ' εξοχήν μοντέρνα τέχνη έχει βάλει στό στόχαστρό της. Μιά έμμομη Ιδέα τών επιστημών τού πνεύματος είναι ότί τό Νέο πρέπει νά άνάγεται στό πάντοτε Ιδιο, λόγου χάρη ό σουρρεαλισμός στόν μανιερισμό· αυτή ή έλλειψη κατανόησης τής ιστορικής σημασίας τών καλλιτεχνικών φαινομένων ως λυδίας λίθου τής αλήθειας τους έχει τό αντίστοιχό της στήν τάση τής αισθητικής πρός εκείνους τούς άφηρημένους κανόνες στούς όποιους δέν υπάρχει τίποτε άμετάβλητο εκτός από τό γεγονός ότί διαψεύδεται συνεχώς από τό πνεύμα πού διαμορφώνεται. Ό,τι καθιερώνεται ως αισθητικός κανόνας είναι προϊόν τού γίνεσθαι καί κατά συνέπεια μπορεί νά παρέλθει. Οί άξιώσεις αιωνιότητας είναι πεπαλαιωμένες. Ακόμη καί οί εκπαιδευτικοί μέ πτυχία καί δασκαλίστικη νοοτροπία θά δίσταζαν νά εφαρμόσουν ένα καθαγιασμένο κριτήριο όπως εκείνο τής εύαρέσκειας χωρίς πρακτικό ενδιαφέρον πάνω σέ έργα πεζογραφίας όπως ή *Μεταμόρφωση* ή ή *Αποικία τών τιμωρημένων*, όπου ή άσφαλής αισθητική απόσταση μεταξύ τού άναγνώστη καί τού αντικειμένου κλονίζεται από τά συνεχή σόκ. Όποιος έμπειράθηκε τό μεγαλείο τών έργων τού Kafka δέν μπορεί νά άποφύγει τήν αίσθηση ότί ό λόγος περί τέχνης δέν τούς ταιριάζει. Τό ίδιο δυσεφάρμοστες είναι καί οί *a priori* καθορισμένες κατηγορίες τού τραγικού καί τού κωμικού στό σημερινό δράμα, όσο καί αν αυτές τό διαπερνούν, όπως εκείνα τά μεσαιωνικά ερείπια πού διατρέχουν τήν τεράστια πολυκατοικία μέ τά ενοικιαζόμενα δωμάτια καί διαμερίσματα, στήν παραβολή τού Kafka. "Αν τά θεατρικά τού Beckett δέν επιτρέπεται νά χαρακτηρισθούν ούτε τραγικά ούτε κωμικά, άκόμη λιγότερο θά μπορούσαν νά καταταγούν σέ ένα άνάμεικτο είδος κωμικοτραγικού τύπου, όπως θά άρεσε ίσως σέ πολλούς καθηγητές τής αισθητικής. Τά έργα τού Beckett έκτελούν τήν ετυμηγορία τής Ιστορίας γι' αυτές τίς κατηγορίες ως τέτοιες, άκολουθώντας πιστά τή διαίσθηση ότί δέν μπορεί κανείς πιά νά γελά μέ τά περίφημα βασικά κείμενα κωμωδιών ή ότί μπορούν νά γελούν μόνον όσοι

έχουν περιέλθει ήδη στην κατάσταση ωμότητας πού διαφαίνεται στον ορίζοντα. Σύμφωνα με την αυτοστοχαστική τάση της νεώτερης τέχνης νά πραγματεύεται ως θέμα της τις ίδιες τις κατηγορίες της, έργα όπως τό *Περιμένοντας τόν Γκοντό* καί τό *Τέλος τον παιγνιδιού* μάλλον εμφανίζουν μέ τραγικό τρόπο τή μοίρα τού κωμικού στοιχείου -στό δεύτερο λόγου χάρη στή σκηνή όπου τά κεντρικά πρόσωπα αποφασίζουν νά γελάσουν- παρά θά μπορούσαν νά χαρακτηρισθούν κωμικά* μέ ένα τέτοιο γέλιο πάνω στή σκηνή ό θεατής νοιώθει ότι τό πράγμα δέν είναι γιά γέλια. Ήδη ό Wedekind, μιλώντας γιά ένα θεατρικό έργο πού «φωτογράφιζε» τόν εκδότη τού περιοδικού *Simplizissimus*, τό αποκάλεσε σάτιρα τής σάτιρας. Ψεύτικη είναι ή αίσθηση υπεροχής τής πανεπιστημιακής φιλοσοφίας, πού από μιά συνοπτική ιστορία τής τέχνης άντλεί τήν ικανοποίηση τού μηδέν θαυμάζειν (*nil admirari*.^{50Y}) και, άντιλαμβανόμενη όλα τά πράγματα ως πάντοτε ίδια, έχει τό πλεονέκτημα ότι καθετί πού είναι στά σοβαρά διαφορετικό, πού κάνει τήν υφιστάμενη τάξη πραγμάτων νά πονάει, μπορεί νά τό απορρίπτει επειδή είναι δυνατόν νά άνασκαλέψει δυσάρεστες άναμνήσεις. Αυτή ή στάση στήν αισθητική συμβαδίζει μέ ένα κοινωνικοψυχολογικά καί θεσμικά αντιδραστικό φρόνημα. Μόνο μέσω τής κριτικής άυτοσυνείδησης θά μπορούσε ή αισθητική νά προσεγγίσει πάλι μέ κατανόηση τήν τέχνη, άν υποθεθεί ότι στάθηκε ποτέ ικανή νά τό κάνει.

Ένώ όμως ή τέχνη υποπτεύεται ότι ή αισθητική έχει μείνει πολύ πίσω καθώς ακολουθεί τά Ιχνη της, φοβάται μήπως μιά μή άναχρονιστική αισθητική κόψει τά νήματα ζωής τής τέχνης, πού έτσι καί αλλιώς είναι παρατεντωμένα. Μόνο μιά τέτοια αισθητική θά μπορούσε νά κρίνει άν καί πώς ή τέχνη θά έπιζήσει μετά τήν άνατροπή τής μεταφυσικής, στήν οποία οφείλει τήν ύπαρξή της καί τό ούσιαστικό της περιεχόμενο. Ή μεταφυσική τής τέχνης θά άποφανθεί γιά τήν έπίβισή της. Ή άπουσία ενός έστω τροποποιημένου θεολογικού νοήματος λαμβάνει στήν τέχνη τις διαστάσεις μιάς κρίσης τού δικού της νοήματος. Όσο πίο αδυσώπητα είναι τά συμπεράσματα πού βγάδουν τά έργα τέχνης από τή στάθμη τής συνείδησης σήμερα, τόσο πίο κοντά στήν άπουσία νοήματος φθάνουν τά ίδια. Έτσι κατακτούν μιά ιστορικά καίρια αλήθεια, πού ή μή αποδοχή της θά καταδικάζει τήν τέχνη σέ μιά καταφατική σχέση πρós τό κακό κατεστημένο. Ταυτόχρονα όμως ή χωρίς νόημα τέχνη άρχίζει

νά χάνει τόν λόγο ύπαρξής της, τουλάχιστον σύμφωνα μέ όσα ἴσχυαν μέχρι πρόσφατα ὡς απαράβατα. "Αν ρωτούσε κανείς την τέχνη πρὸς τί υπάρχει, δέν θά εἶχε ἄλλη ἀπάντηση ἀπὸ την παραπομπή στη ρήση τοῦ Goethe γιά τό κατακάθι τοῦ παράλογου^{1 06} πού κάθε τέχνη περιέχει. Αὐτό τό κατακάθι, ἡ λάσπη, ἀνεβαίνει ἀπὸ τόν πάτο στήν ἐπιφάνεια καί καταγγέλλει τήν τέχνη. Καθώς ἕνας ἀπὸ τοὺς κορμούς της ἔχει τίς ρίζες του στά φετίχ, μέ τήν ἀδυσώπητη πρόοδό της ξαναγυρίζει στόν φετιχισμό, μετατρέπεται σέ τυφλό αὐτοσκοπό καί ἀποκαλύπτεται ὡς ἀναληθής, τρόπον τινά ὡς συλλογική παράνοια, μόλις ἀρχίσει νά κλονίζεται τό ἀντικειμενικό της περιεχόμενο ἀλήθειας ὡς νόημά της. "Αν ἡ ψυχανάλυση ἀνέπτυσσε τή βασική της ἀρχή πλήρως, ὡς τίς ἐσχάτες συνέπειές της, θά ζητούσε, ὅπως καί κάθε θετικισμός, τήν κατάργηση τῆς τέχνης, κάτι πού ἔτσι καί ἀλλιῶς τείνει νά πράξει στίς ἀτομικές ἀναλύσεις, ὅπου ἀποτρέπει τοὺς ἀνθρώπους ἀπὸ τήν τέχνη. "Αν ἡ τέχνη καθυγιασθεῖ ἀπλῶς ὡς μετουσίωση, ὡς ἕνα μέσον τῆς ψυχικῆς οικονομίας, ἀπογυμνώνεται ἀπὸ τό περιεχόμενο ἀλήθειας της καί ἐξακολουθεῖ νά φυτοζωεῖ μόνον ὡς ἀπάτη καί εὐσεβῆς πόθος. Ἀπὸ τήν ἄλλη μεριά ὅμως ἡ ἀλήθεια ὅλων των ἔργων τέχνης θά ἦταν ἀνυπαρκτη χωρίς ἐκεῖνον τόν φετιχισμό, πού τώρα ἀρχίζει νά γίνεται ἡ ἀναλήθεια τῶν ἔργων. Ἡ ποιότητα των ἔργων τέχνης ἐξαρτάται κυρίως ἀπὸ τόν βαθμό τοῦ φετιχισμοῦ, ἀπὸ τόν σεβασμό πού ἀποδίδει ἡ παραγωγική διαδικασία στά ἴδια της τά τεχνουργήματα, ἀπὸ τή σοβαρότητα πού τήν κάνει νά ξεχνά τήν ἀστεία εὐχαρίστηση ἀπὸ τή δουλειά της. Μόνο μέσω τοῦ φετιχισμοῦ, τήν τύφλωση τοῦ ἔργου τέχνης ἀπέναντι στήν πραγματικότητα, τῆς ὁποίας ἀποτελεῖ μέρος, σπάζει τό ἔργο τέχνης, ὡς πνευματικό ἐπίτευγμα, τόν μαγικό κλοιό τῆς ἀρχῆς τῆς πραγματικότητος.

Ἀπὸ τέτοιου εἶδους οπτικές γωνίες ἡ αισθητική δέν φαίνεται ξεπερασμένη, ἀλλά μάλλον ἱστορικά καίρια καί ἀναγκαῖα. Ἡ τέχνη δέν αισθάνεται τήν ἀνάγκη γιά μιὰ αισθητική πού θά τῆς προσφέρει κανόνες προσανατολισμοῦ ὅπου ἡ ἴδια εἶναι ἀμήχανη, ἀλλά μάλλον γιά μιὰ αισθητική πού θά τῆς δώσει τή δύναμη νά στοχασθεῖ, κάτι πού ἀπὸ μόνη της δέν μπορεῖ νά πραγματοποιήσει. Αἴξεις ὅπως υλικό, μορφή, διαμόρφωση, πού εὐκολα βγαίνουν ἀπὸ τή γλώσσα ἡ τή γραφίδα τῶν σύγχρονων καλλιτεχνῶν, στήν καθημερινή τους χρῆση εἶναι κενολογίες· μιὰ ἀπὸ τίς λειτουργίες τῆς αἰσθη-

τικής θά ήταν νά δώσει σέ αυτά τά κελύφη σαφές περιεχόμενο. Πριν από όλα όμως τήν απαιτεῖ ἡ ἀνάπτυξη τῶν ἔργων. Τά ἔργα τέχνης δέν παραμένοι Ἰν αἰωνίως ταυτόσημα μέ τόν εαυτό τους, ἀλλά γίνονται αὐτό πού εἶναι ἐπειδή τό εἶναι τους εἶναι ἓνα γίνεσθαι· ἐτσι παραπέμπουν σέ μορφές τοῦ πνεύματος μέσω τῶν ὁποίων διαδραματίζεται αὐτό τό γίνεσθαι, ἀπαιτοῦν τό σχόλιο καί τήν κριτική. Ἀλλά αὐτές οἱ μορφές παραμένουν ἀνίσχυρες ὅσο δέν βρίσκουν τό περιεχόμενο ἀλήθειας τῶν ἔργων. Καί αὐτή τήν ικανότητα τήν αποκτοῦν μόνον ὅταν ἀρθοῦν στό ὕψος τῆς αἰσθητικῆς. Τό περιεχόμενο ἀλήθειας ενός ἔργου ἔχει τήν ἀνάγκη τῆς φιλοσοφίας. Μόνο σέ αὐτό συναντά ἡ φιλοσοφία τήν τέχνη ἡ ἐξαλείφεται μέσα της. Ὁ δρόμος πρὸς αὐτό τό σημεῖο σύγκλισης περνά μέσα ἀπό τόν εσωτερικό στοχασμό τῶν ἔργων καί ὄχι ἀπό τήν ἐξωτερική ἐφαρμογή φιλοσοφικῶν θεωρημάτων. Τό περιεχόμενο ἀλήθειας τῶν ἔργων πρέπει νά διακρίνεται αὐστηρά ἀπό κάθε φιλοσοφία πού εἰσάγεται στά ἔργα ἀπό ἔξω, εἴτε ἀπό τόν ἴδιο τόν καλλιτέχνη εἴτε ἀπό ἓναν θεωρητικό. Μπορεῖ νά υποθέσει κανεῖς ὅτι τά τελευταῖα σχεδόν διακόσια χρόνια ἡ αἰσθητική καί ἡ τέχνη δέν συμβιβάζονται μεταξύ τους.¹⁵¹ Ἀπό τήν ἄλλη μεριά ἡ αἰσθητική ἀρνεῖται κατηγορηματικά ὅτι ἡ φιλολογία μπορεῖ νά ἀποκαλύψει τό περιεχόμενο ἀλήθειας τῶν ἔργων τέχνης, χωρίς νά υποβιβάζει μέ αὐτό τίς ἄλλες προσφορές της. Καθώς ἡ παραδοσιακή αἰσθητική δέν μπορεῖ νά συμφιλιωθεῖ μέ τή σημερινή τέχνη, ἡ φιλοσοφική θεωρία τῆς τέχνης, μὴ ἔχοντας ἄλλη δυνατότητα, εἶναι υποχρεωμένη νά σκεφθεῖ τήν κατάπτωση τῶν κατηγοριῶν ὡς μετάπτωση, κατά παραλλαγή μίας ρήσης τοῦ Nietzsche, ὡς μετάβαση σέ κάτι ἄλλο, ὑπὸ τήν ἐννοια τῆς καθορισμένης ἀρνήσεως. Ἡ μόνη μορφή πού ἀπέμεινε στή σημερινή αἰσθητική εἶναι ἡ αιτιολογημένη καί συγκεκριμένη διάλυση τῶν συμβατικῶν αἰσθητικῶν κατηγοριῶν· ἐτσι ἀποκαλύπτει καί τή μεταμορφωμένη ἀλήθεια αὐτῶν τῶν κατηγοριῶν. Αφού οἱ καλλιτέχνες εἶναι ἀναγκασμένοι νά στοχάζονται διαρκῶς, αὐτός ὁ στοχασμός δέν πρέπει νά ἀφεθεῖ στή τύχη, διότι ἐτσι θά κατέληγε σέ τυχαῖες καί ἐρασιτεχνικές υποθέσεις ἐργασίας, σέ ἐκλογικεὺς αὐτοσχέδιων μαστορεμάτων ἢ σέ μὴ δεσμευτικές κοσμοθεωρητικές διακηρύξεις σχετικὰ μέ τίς προθέσεις τους, χωρίς ἀντίκρουσμα μέσα στό πραγματικό ἔργο. Τίς τεχνολογικές προτιμήσεις τῆς σύγχρονης τέχνης δέν θά ἔπρεπε πιά νά τίς προσυπογράψει κανένας μέ εὐπιστία, διότι ἐτσι ἡ τέχνη παραδίδε-

ται εντελώς στο υποκατάστατο του σκοπού -τού έργου- άφροσιωνόμενη στά μέσα, τις μεθόδους με τις οποίες παράγεται τό έργο. Μιά τέτοια τάση εναρμονίζεται πολύ καλά μέ τη συνολική κοινωνική τάση νά θεοποιούνται τά μέσα, ή παραγωγή στο όνομα τής παραγωγής, ή πλήρης άπασχόληση καί τά συμπαρομαρτοϋντα, επειδή ό δρόμος προς τούς σκοπούς, τήν ελλογη θέσμιση τής ανθρωπότητας, είναι άποκλεισμένος. Ένώ στή φιλοσοφία ή αισθητική είναι εκτός μόδας, οί πίο προηγμένοι καλλιτέχνες αισθάνονται ακόμη πίο επιτακτικά τήν άναγκαιότητά της. Ούτε ό Pierre Boulez άσφαλώς έχει υπόψη μία κανονιστική αισθητική παραδοσιακού τύπου, αλλά μία θεωρία τής τέχνης καθοριζόμενη από τή φιλοσοφία τής ιστορίας. Αυτό πού άποκαλεί «orientation esthétique» θά έπρεπε μάλλον νά μεταφρασθεϊ ως κριτικός άυτοστοχασμός του καλλιτέχνη. "Αν ό καιρός τής αφελούς τέχνης έχει παρέλθει σύμφωνα μέ τήν άποψη του Hegel, ή τέχνη πρέπει νά ενσωματώσει μέσα της τόν στοχασμό καί νά τόν άναπτύξει έτσι ώστε νά μήν είναι πιά κάτι εξωτερικό προς τήν Ιδια, νά μήν πλανάται πάνω της σαν ξένος. Αυτό σημαίνει σήμερα αισθητική. "Αξονας τών σκέψεων του Boulez είναι ή αμηχανία πού του προκάλεσε ή διαδεδομένη ανάμεσα σέ καλλιτέχνες τής πρωτοπορίας άποψη ότι σχολιασμένες οδηγίες χρήσης τεχνικών μεθόδων συνιστούν ήδη τό έργο τέχνης. Ό Boulez άντιτείνει ότι σημασία έχει μόνον αυτό πού κάνει ό καλλιτέχνης καί όχι ό τρόπος καί τά έστω προηγμένα μέσα πού χρησιμοποίησε για νά τό κάνει.¹⁵² Ό Boulez συμμερίζεται επίσης τήν άποψη ότι, από τή σκοπιά τής σημερινής καλλιτεχνικής παραγωγής, ή κατανόηση τής Ιστορικής εξέλιξης καί τής διαμεσολαβημένης από αύτή τή στάθμη άντιθετικής σχέσης προς τήν παράδοση συμπύπτει μέ έγκυρα συμπεράσματα για τήν παραγωγή. Τόν χωρισμό μεταξύ τής χειροτεχνικής διδασκαλίας καί τής αισθητικής, πού τόν διακήρυξε δογματικά ό Schönberg,στηριζόμενος σέ μία δικαιολογημένη κριτική τής ξένης προς τά πράγματα αισθητικής, καί υποστηριζόταν από τούς καλλιτέχνες τής γενιάς του καθώς καί εκείνης του Bauhaus, ό Boulez τόν ανάκάλεσε από τόν κύκλο τών τεχνικών γνώσεων του καλλιτέχνη. 'Αλλά καί τό εγχειρίδιο αρμονίας (*Harmonielehre*) του Schönberg κατάφερε νά κρατήσει αυτόν τόν χωρισμό μόνον επειδή ό ίδιος περιορίσθηκε στα τεχνικά μέσα πού είχαν πάψει νά είναι καί δικά του. ^{2α} "Αν είχε πραγματευθει τά δικά του μέσα, θά άναγκαζόταν νά βρεϊ τόν εαυτό

του από την άποψη του αισθητικού στοχασμού, αφού δεν θά είχε νά μεταδώσει διδακτικές οδηγίες χειροτεχνικού τύπου. Ο αισθητικός στοχασμός είναι ή άρμόζουσα απάντηση στην άναπόφευκτη γήρανση τής μοντέρνας τέχνης λόγω τής απουσίας τού στοιχείου τής έντασης στό εντελώς τεχνικό έργο. Ή έλλειψη έντασης δεν μπορεί νά άρθει ίσως μόνο μέ τεχνικά μέσα, άν καί ή τεχνική κριτική περιέχει πάντοτε καί ένα υπερτεχνικό στοιχείο. Κάθε αξιόλογη τέχνη σήμερα είναι χωρίς ενδιαφέρον για τήν κοινωνία, ή όποια απλώς τήν άνέχεται, καί αυτό προσβάλλει τήν ίδια τήν τέχνη άναγκάζοντάς τήν νά φέρει τά στίγματα ενός φαινομένου πού είναι αυτό καθ' εαυτό αδιάφορο, πού, άν καί καθορισμένο, θά μπορούσε κάλλιστα νά είναι διαφορετικό ή καί νά μήν ύπάρχει. Τά τεχνικά κριτήρια πού ισχύουν σήμερα δεν επιτρέπουν πλέον τόν σχηματισμό κρίσεων για τήν καλλιτεχνική άξια ενός έργου καί πολλές φορές επανέρχεται κανείς στην ξεπερασμένη κατηγορία τού γούστου. Πολλά έργα για τά όποια είναι απρόσφορο τό ερώτημα άν αξίζουν κάτι οφείλουν τήν ύπαρξή τους, σύμφωνα μέ μία παρατήρηση τού Boulez, άπλως καί μόνο στην άφηρημένη αντίθεσή τους προς τά προϊόντα τής πολιτιστικής βιομηχανίας, όχι στό πνευματικό τους περιεχόμενο καί τήν ικανότητά τους νά τήν κάνουν συγκεκριμένη καί πραγματική. Για τήν καλλιτεχνική τους αξία θά μπορούσε λοιπόν νά άποφανθει μόνον ή αισθητική πού δεν ύστερει sé σχέση μέ τίς πιο προηγμένες τάσεις τής τέχνης καί τίς ξεπερνά στό επίπεδο τής στοχαστικής δύναμης. Μία τέτοια αισθητική δεν μπορεί παρά νά παραιτηθεί από τήν έννοια τού γούστου, ή οποία ακυρώνει μέ τόν πιο άξιοθρήνητο τρόπο τήν άξίωση αλήθειας πού εγείρει ή τέχνη. Ή ένοχή τής ως τώρα αισθητικής συνίσταται στό γεγονός ό,τι, ξεκινώντας από τήν ύποκειμενική καλαισθητική κρίση, δεν αναγνώριζε τίς αξιώσεις αλήθειας τής τέχνης, τή γνωστική της σημασία. Ο Hegel έπαιρνε πολύ σοβαρά αύτή τήν άξίωση τής τέχνης, κατ' άντιδιαστολή προς τόν χαρακτήρα ενός εύχάριστου ή χρήσιμου παιγνιδιού, ήταν έχθρός τού γούστου, αλλά στά θεματικά μέρη τής *Αισθητικής* του δεν στάθηκε Ικανός νά σπάσει τόν τυχαίο χαρακτήρα τού γούστου. Είναι προς τιμήν τού Kant ό,τι ομολόγησε τήν απορία μεταξύ τής αισθητικής άντικειμενικότητας καί τής καλαισθητικής κρίσης. Μολονότι έπεξεργάσθηκε μία αισθητική άνάλυση των έπιμέρους στοιχείων τής καλαισθητικής κρίσης, νοούσε αύτά τά στοιχεία ως άντικειμενι-

κά, χωρίς έκδηλο έννοιολογικό χαρακτήρα. Έτσι έπισήμανε τόν νομιναλιστικό κίνδυνο για κάθε κατ' εξοχήν θεωρία, τόν όποιο δεν μπορεί νά άποσοβήσει κανείς απλώς με μιά πράξη τής βούλησης, καθώς καί τά στοιχεία πού τής έπιτρέπουν νά ξεπεράσει τόν εαυτό της. Δυνάμει τής πνευματικής κίνησης τού άντικειμένου του, ή οποία τρόπον τινά έκλεισε τά μάτια της καί δεν τό έβλεπε, ό Kant στοχάσθηκε τίς πιό βαθιές τάσεις μιας τέχνης πού δημιουργήθηκε εκατόν πενήντα χρόνια μετά τόν θάνατό του: είναι ή τέχνη πού αναζητεί τήν άντικειμενικόττά της ψηλαφώντας στόν άνοιχτό όρίζοντα, στό άκάλυπτο καί άβέβαιο. "Ένας δεύτερος στοχασμός πρέπει νά έπεξεργασθεί τώρα τά συστατικά τών θεωριών τού Kant καί τού Hegel πού περιμένουν τήν εκπλήρωσή τους. Η άπάρνηση τής παράδοσης τής φιλοσοφικής αισθητικής πρέπει νά άποδώσει στήν τελευταία αυτό πού τής άνήκει.

Τό έσωτερικό άδιέξοδο τής αισθητικής είναι ότι δέν μπορεί νά συγκροτηθεί ούτε από πάνω ούτε από κάτω: ούτε από μιά έννοιολογική άφετηρία ούτε από τή μη έννοιολογική εμπειρία. Αυτό πού μπορεί νά τή βοηθήσει νά βγει από τό κακό δίλημμα είναι ή διαλεκτική φιλοσοφική άντίληψη ότι τά εμπειρικά δεδομένα καί οι έννοιες δέν είναι δύο αντίθετοι πόλοι, αλλά διαμεσολαβούνται άμοιβαία. Η αισθητική πρέπει νά οικειοποιηθεί αύτή τήν άντίληψη, διότι ή τέχνη έχει καί πάλι τήν άνάγκη της άφότου ή κριτική έμφανίσθηκε τόσο αποπροσανατολισμένη, πού δέν καταφέρνει πιά νά σταθεί απέναντι της καί εκφέρει εσφαλμένες καί τυχαίες κρίσεις. Άν θέλει νά μή στήνει κανόνες ξένους πρός τήν τέχνη ούτε νά ταξινομεί μέ μή δεσμευτικό τρόπο τά καλλιτεχνικά δεδομένα, δέν μπορεί παρά νά δομηθεί διαλεκτικά. Δέν θά ήταν άνάρμοστο νά ορίσουμε τή διαλεκτική μέθοδο ως εκείνη πού ξεπερνά τό ρήγμα μεταξύ άπαγωγής καί επαγωγής, πού τό διέπει μιά έκπραγματισμένη σκέψη, στό όποιο άλλωστε έναντιώθηκαν ρητά οι πιό παλαιές διατυπώσεις τής διαλεκτικής στόν γερμανικό ιδεαλισμό, εκείνες τού Fichte.¹⁵³ Η αισθητική δέν πρέπει νά μένει ούτε πίσω από τήν τέχνη ούτε πίσω από τή φιλοσοφία. Η *Αισθητική* τού Hegel, παρά τήν άφθονία τών πολύ σημαντικών άντιλήψεων πού περιέχει, δέν άνταποκρίνεται πλήρως στήν έννοια τής διαλεκτικής όπως άναπτύσσεται στά κύρια έργα του, κάτι πού ισχύει καί για άλλα θεματικά μέρη τού συστήματος του. Αυτό τό κενό δέν είναι εύκολο νά

άναπληρωθεῖ. Μιά αισθητική διαλεκτική δέν πρέπει νά προϋποθέσει τή μεταφυσική του πνεύματος, ἡ ὁποία στόν Hegel καί τόν Fichte ὀφείλαν νά ἐγγυηθοῦν ὅτι τό μεμονωμένο στοιχείο, μέ τό ὅποιο ἀρχίζει ἡ επαγωγή, καί τό γενικό, ἀπό τό ὁποῖο ξεκινά ἡ ἀπαγωγή, εἶναι ἓνα καί τό αὐτό. Ἡ αισθητική, πού εἶναι ἐπίσης ἓνας κλάδος τῆς φιλοσοφίας, δέν μπορεῖ νά ἀνασυστήσῃ ἐκεῖνο πού ἀποσυντέθηκε στήν κατ' ἐξοχὴν φιλοσοφία. Πιο κοντά πρὸς τή σημερινή στάθμη ἐξέλιξης βρίσκεται ἡ καντιανὴ θεωρία πού θέλησε νά συνδυάσῃ στήν αισθητική τὴ συνείδηση τῆς ἀναγκαιότητας μέ τὴν ἐπίγνωση ὅτι αὐτὴ ἡ ἀναγκαιότητα δέν εἶναι φανερὴ καί βατὴ. Ἡ αισθητικὴ κινεῖται στὰ τυφλά. Ψάχνει ψηλαφώντας στό σκοτάδι καί ὁμως καθοδηγεῖται ἀπὸ μιὰ ἀνάγκη πού διέπει τό ἀντικείμενό της. Αὐτός εἶναι ὁ κόμβος κάθε αισθητικῆς προσπάθειας σήμε-ρα. Δέν εἶναι ἐντελὼς ἀδύναμη καθὼς μοχθεῖ νά τὸν λύσει, διότι ἡ τέχνη εἶναι, ἡ ἦταν μέχρι πρόσφατα, ὑπὸ τὴ γενικὴ ρήτρα τῆς φαινομενικότητάς της αὐτὸ πού ἡ μεταφυσικὴ, χωρὶς φαινομενικότητα, ἀπλῶς ἠθέλε νά εἶναι. "Ὅταν ὁ Schelling ἀναγόρευσε τὴν τέχνη ὄργανο τῆς φιλοσοφίας, ἀθελά του ὁμολόγησε αὐτὸ πού συνήθως ἡ μεγάλῃ ἰδεαλιστικὴ θεώρηση ἀποσιωποῦσε ἢ, ἀποβλέποντας στήν αὐτοσυντήρησή της, δέν ἠθέλε νά παραδεχθεῖ. Γιατὸ καί ὁ Schelling, ὅπως εἶναι γνωστό, δέν ἀνέπτυξε τὴ δική του θέση περὶ ταυτότητας τόσο συστηματικὰ ὅπως ὁ Hegel. Τὸν αισθητικὸ χαρακτήρα τῆς φιλοσοφίας τοῦ Hegel, τό γιγαντιαῖο πλασματικὸ «σάν νά» τοῦ ἐγγελιανοῦ συστήματος, ἀνακάλυψε ἀργότερα ὁ Kierkegaard, κάτι πού θὰ μπορούσε νά δείξει κανεὶς μέχρι τὴν τελευταία λεπτομέρεια στὴ μεγάλῃ του *Λογικῇ*,¹⁵⁴ Ἡ τέχνη εἶναι ὁ ὑπάρχων καί σέ μεγάλο βαθμὸ αισθητὸς κόσμος πού καθορίζεται ὡς πνεῦμα, κάτι πού ὁ ἰδεαλισμὸς ἀπλῶς τό ἰσχυριζόταν γιὰ τὴν ἐξωαισθητικὴ πραγματικότητα. Τὸ ἀφελές στερεότυπο πού στιγματίζει τὸν καλλιτέχνη ὡς ἰδεαλιστὴ ἢ, ἀνάλογα μέ τό γούστο, λόγω τῆς δῆθεν ἀπόλυτης λογικότητάς τοῦ ἀντικειμένου του ὡς τρελὸ, συγκαλύπτει αὐτὴ τὴν ἐμπειρία. Τὰ ἔργα τέχνης εἶναι πνευματικὰ μορφώματα ἀπὸ τὴν ἴδια τους τὴ σύσταση, ἀντικειμενικά, ὄχι μόνον ἐπειδὴ εἶναι προϊόντα πνευματικῶν διαδικασιῶν: κατὰ τὰ ἄλλα δέν θὰ μπορούσε κανεὶς νά τὰ διακρίνει κατ' ἀρχὴν ἀπὸ τὰ φαγητὰ καί τὰ ποτὰ. "Ἄνευ ἀντικειμένου εἶναι ἐκεῖνες οἱ σύγχρονες ἀνατολικοευρωπαϊκὲς διαμάχες πού συγχέουν τὴν πρωτοκαθεδρία τοῦ μορφο-

λογικοί) νόμου ως πνευματικής διάστασης με μιά ιδεαλιστική αντίληψη της κοινωνικής πραγματικότητας. Μόνον ως πνεύμα είναι ή τέχνη μιά αντίθεση στην εμπειρική πραγματικότητα και κινείται προς την καθορισμένη άρνηση της υφιστάμενης θέσμησης του κόσμου. Μιά διαλεκτική θεωρητική κατασκευή της τέχνης είναι δυνατή καθόσον ενυπάρχει σε αυτή πνεύμα, τό όποιο όμως δέν είναι άπόλυτο ή έγγυημένο. Τά έργα τέχνης, όσο και αν εμφανίζονται ως αισθητά φαινόμενα, είναι αποκρυσταλλώματα της διαδικασίας μεταξύ αυτού του πνεύματος και του Άλλου του. Έδώ έγκειται ή διαφορά από την έγελιανή αισθητική, στην οποία ή άντικειμενικότητα του έργου τέχνης είναι ή αλήθεια του πνεύματος πού έχει μετατραπεί στην έτερότητά της και ταυτίζεται με αυτή. Τό πνεύμα ήταν για τόν Hegel ταυτόσημο με την ολότητα· αυτό ίσχυε και για τό πνεύμα της τέχνης. Άλλά μετά την άνατροπή της γενικής θέσης του ιδεαλισμού τό πνεύμα είναι απλώς ένα στοιχείο μέσα στα έργα τέχνης. Είναι άσφαλώς αυτό πού τά κάνει τέχνη, αλλά δέν είναι παρόν χωρίς τό αντίθετό του, τό όποιο δέν μπορεί νά καταβροχθίσει. Έτσι ακριβώς και ή ιστορία της τέχνης δέν γνώρισε ποτέ καθαρά έργα τέχνης, δηλαδή έργα πού θά μπορούσαν νά επιτύχουν την ταυτότητα του πνεύματος και του μη πνεύματος. Τό πνεύμα στα έργα τέχνης, ήδη από τή σύστασή τους, δέν είναι καθαρό. Τά έργα πού δίνουν την εντύπωση ότι ενσαρκώνουν μιά τέτοια ταυτότητα δέν είναι τά πιο σημαντικά. Τό αντίθετό του πνεύματος μέσα στα έργα τέχνης δέν είναι όμως ή φυσική υπόσταση των υλικών και των άντικειμένων. Άντιπροσωπεύει μιά οριακή τιμή. Τά έργα τέχνης φέρουν μέσα τους τό αντίθετό τους· τά υλικά τους είναι ιστορικά και κοινωνικά προδιαμορφωμένα όπως και οι μέθοδοί τους, και τό έτερογενές προς αυτά είναι τό στοιχείο τους πού άντιστέκεται στην ένοποίησή τους· χωρίς αυτό όμως ή ένότητα των έργων τέχνης θά ήταν μόνο μιά πύρρεια νίκη πάνω σε κάτι πού δέν προβάλλει αντίσταση. "Ως εδώ ό αισθητικός στοχασμός συνάδει με την Ιστορία της τέχνης πού έφερνε συνεχώς στο έπίκεντρο τό στοιχείο της διαφωνίας μέχρι νά αρθεί εντελώς ή διαφορά μεταξύ διαφωνίας και συμφωνίας. Έτσι ή τέχνη συμμερίζεται τόν πόνο, τό πάσχειν, πού μέσω της ένότητας της διαδικασίας της δέν εξαφανίζεται, αλλά άναζητεί τή γλώσσα για νά έκφρασθει. Η αισθητική του Hegel διέφερε στα σοβαρά από μιά απλώς τυπική αισθητική, κα-

θώς παρά τις αρμονιστικές της τάσεις, την πίστη στο κατ' αίσθηση φαίνεσθαι της Ιδέας, αναγνώρισε αυτή τη σχέση μεταξύ τέχνης και πόνου τοποθετώντας την τέχνη πλάι στη συνείδηση δυσχερειών. Αυτός που πρώτος διέβλεψε το τέλος της τέχνης θεώρησε ως τον πιο βάσιμο λόγο επιβίωσής της το γεγονός ότι εξακολουθούν να υφίστανται και οι άνθρωποι δυσχέρειες που περιμένουν την έκφρασή τους· επειδή οι ίδιες είναι βουβές, τις εκφράζουν τα έργα τέχνης ως αντιπρόσωποί τους. Η θέση ότι το στοιχείο του πνεύματος ενυπάρχει στα έργα τέχνης σημαίνει ότι αυτό δεν πρέπει να ταυτίζεται με το πνεύμα που τα παρήγαγε ούτε με το συλλογικό πνεύμα της εποχής. Ο καθορισμός του πνεύματος στα έργα τέχνης είναι το κυριότερο καθήκον της αισθητικής· είναι μάλιστα τόσο πιεστικό, αφού δεν επιτρέπεται να δανεισθεί την κατηγορία του πνεύματος από τη φιλοσοφία. Ο κοινός νούς (common sense), που έχει τη συνήθεια να ταυτίζει το πνεύμα των έργων τέχνης με αυτό που έμφυσούν στα έργα οι παραγωγοί τους, πρέπει να ανακαλύψει αρκετά σύντομα ότι η αντίσταση που προβάλλει το καλλιτεχνικό υλικό, οι ίδιες του οι επιταγές, τα ζωντανά ακόμη ιστορικά μοντέλα και οι αντίστοιχες τεχνικές, στοιχειωδώς ήδη ένα πνεύμα που θα μπορούσε -για λόγους συντομίας και κατά παρέκκλιση από τον Hegel- να αποκληθεί αντικειμενικό, ότι όλα αυτά λοιπόν συμμετέχουν στη συγκρότηση των έργων τέχνης, και μάλιστα σε τέτοιον βαθμό, που δεν είναι βάσιμο να τα ανάγουμε στο υποκειμενικό πνεύμα. Η σχέση αλληλεπίδρασης μεταξύ θεματικού υλικού και εργασίας, όπως την ανέπτυξε ο Hegel στη διαλεκτική κυρίου και δούλου, αναπαράγεται με ανάλογο τρόπο στην τέχνη. "Αν εκείνο το κεφάλαιο της Φαινομενολογίας του πνεύματος από ιστορική αποψη φέρνει στον νου μας τη φεουδαρχία, ή ίδια ή τέχνη, από την ύπαρξή της και μόνο, έχει κάτι αρχαϊκό. Ο στοχασμός πάνω σε αυτό δεν μπορεί να διαχωριστεί από τις σκέψεις για τους λόγους ύπαρξης και επιβίωσης της τέχνης. Οι σημερινοί νεοτρωγλοδύτες το ξέρουν καλύτερα από τους εκπροσώπους της ακλόνητης πίστης στον πολιτισμό.

Η αισθητική θεωρία, μή πιστεύοντας πιά σε μία *a priori* κατασκευή και προειδοποιημένη για τους κινδύνους μιας προϊούσας γενίκευ-

σης καί αφαίρεσης, έστιάζει ιό ενδιαφέρον της στην εμπειρία τού αισθητικού άντικειμένου. Αυτό δεν μπορούμε νά τό γνωρίσουμε άπλώς από έξω καί απαιτεί από τη θεωρία, σε όποιοδήποτε επίπεδο άφαίρεσης, νά τό κατανοήσει. Στη φιλοσοφία ή έννοια τής κατανόησης (Verstehen) έχει εκτεθεί άσχημα από τη σχολή τού Dilthey καί από κατηγορίες όπως ή έναίσθηση. ΎΑν άπορρίψουμε τά θεωρήματα αυτού τού είδους καί απαιτήσουμε τήν κατανόηση τών έργων τέχνης υπό τήν έννοια μιας γνώσης αυστηρά καθορισμένης από τήν άντικειμενικότητα τών έργων, άνακύπτουν πολλές δυσκολίες. Πρέπει νά ομολογήσουμε εξ αρχής ότι τουλάχιστον στήν αισθητική ή γνώση πραγματοποιείται κατά στρώματα. Αυθαίρετος θά μπορούσε νά χαρακτηριστεί μόνον ό καθορισμός τής άφετηρίας αυτής τής στρωμάτωσης στήν εμπειρία, πού φθάνει βαθύτερα από τήν αισθητική μετουσίωση καί είναι αδιαχώριστη από τή ζωντανή αισθητήρια άντίληψη. Ή εμπειρία παραμένει συγγενική πρός τήν τελευταία, ενώ γιά νά γίνει έμπειρία πρέπει νά άπομακρυνθεί από τήν άμεσότητα τής αισθητήριας άντίληψης, στήν όποια διαρκώς κινδυνεύει νά ξαναβουλιάξει, όπως στους άποκλεισμένους από τή μόρφωση πού, όταν άφηγούνται τήν «υπόθεση» ενός θεατρικού έργου ή μιας κινηματογραφικής ταινίας, χρησιμοποιούν τόν άόριστο άντί τού ενεστώτα· αλλά χωρίς κανένα ίχνος μιας τέτοιας άμεσότητας ή καλλιτεχνική έμπειρία είναι τόσο μάταιη όσο καί εκείνη τών απάιδευτων. Μέ τόν τρόπο τών ΄Αλεξανδρινών χάνει από τά μάτια της τήν άξίωση τής άμεσης ύπαρξής της πού εγείρει κάθε έργο τέχνης, είτε θέλει είτε δέν θέλει. Τό ψεύδος τής προκαλλιτεχνικής εμπειρίας τού αισθητικού φαινομένου είναι όμως ότι ταυτίζεται καί άντιταυτίζεται μέ τά έργα τέχνης όπως στήν εμπειρική ζωή, όπου συμπαθεί καί άντιπαθεί, ίσως μάλιστα σέ μεγαλύτερο βαθμό, δείχνει δηλαδή εκείνη τή στάση πού ό υποκειμενισμός θεωρούσε όργανο τής αισθητικής εμπειρίας. Ή μή έννοιολογική προσέγγιση τού έργου τέχνης παραμένει έγκλωβισμένη στόν κύκλο τού γούστου καί βλέπει τό έργο όπως σέ έναν παραμορφωτικό καθρέφτη καί σάν νά τό εκλαμβάνει ως παράδειγμα γιά τή χρήση φιλοσοφικών ρήσεων. Ή μαλακότητα τού εκλεπτυσμένου καί πρόθυμου νά ταυτισθεί δέν μπορεί νά άνταποκριθεί στή σκληρότητα τού έργου τέχνης· ή σκληρή σκέψη όμως στερεί τόν εαυτό της από τό στοιχείο τής δεκτικότητας, χωρίς τό οποίο παύει νά είναι κόν σκέ-

ψη. Ἡ προκαλλιτεχνική ἐμπειρία ἔχει τὴν ἀνάγκη τῆς προβολῆς,¹⁵⁵ ἐνῶ ἡ αἰσθητική ἐμπειρία, ἀκριβῶς λόγῳ τῆς *a priori* πρωτοκαθεδρίας τῆς υποκειμενικότητος σὲ αὐτή, εἶναι μιὰ κίνηση ἀντίστροφη τῆς υποκειμενικῆς προβολῆς. Αἰταιεῖ ἓνα εἶδος αὐταπάρνησης τοῦ παρατηρητῆ, τὴν ἰκανότητά του νὰ συνειδητοποιεῖ καὶ νὰ καταγράφει ὅ,τι τὰ αἰσθητικά ἀντικείμενα λένε ἢ ἀποσιωποῦν ἀπὸ μόνον τους. Ἡ αἰσθητική ἐμπειρία δημιουργεῖ κατ' ἀρχάς μιὰ ἀπόσταση ἀνάμεσα στὸν παρατηρητῆ καὶ τὰ ἀντικείμενα. Αὐτὸ ἐνυπάρχει μέσα στὴν Ἰδέα τῆς χωρὶς πρακτικὸ ἐνδιαφέρον θεώρησης. Ἀπειρόκαλοι εἶναι ἐκεῖνοι πού ἡ σχέση τους πρὸς τὰ ἔργα τέχνης καθορίζεται ἀπὸ τὴ δυνατότητα καὶ τὸν βαθμὸ υποκατάστασης τῶν προσώπων πού ἐμφανίζονται στὸ ἔργο τέχνης. Οἱ καταναλωτὲς τῆς πολιτιστικῆς βιομηχανίας μποροῦν νὰ παίρνουν τὴ θέση τῶν παρουσιαζόμενων προσώπων καὶ αὐτὸ τοὺς κάνει μόνιμους πελάτες κάθε κλάδου τῆς. Ὅσο πῶς πολὺ ἡ καλλιτεχνική ἐμπειρία κατέχει τὰ ἀντικείμενά της, ὅσο πῶς κοντὰ τους τρόπον τινὰ βρίσκεται, τόσο περισσότερο ἀπομακρύνεται ἀπὸ αὐτά. Ὁ ἐνθουσιασμός γιὰ τὴν τέχνη εἶναι ξένος πρὸς τὴν τέχνη. Ἐτσι ἡ αἰσθητική ἐμπειρία, ὅπως ἤξερε ὁ Schopenhauer, σπάζει τὸν μαγικὸ κλοιὸ τῆς πεισματικῆς αὐτοσυντήρησης καὶ γίνεται μοντέλο μιᾶς στάθμης τῆς συνειδησης, ὅπου τὸ Ἐγὼ δὲν ἀναζητεῖ τὴν εὐτυχία τοῦ στὴν ἐπιδίωξη τῶν ἀτομικῶν συμφερόντων, σὲ τελικὴ ἀνάλυση στὴν ἀναπαραγωγὴ τοῦ. - Ὡς ἂν κάποιος ἀντιλαμβάνεται σωστά τὴν «υπόθεση» ἐνός μυθιστορήματος ἢ ἐνός δράματος, μαζί μὲ τὰ κίνητρα δράσης, ἢ τὰ στοιχεῖα πού ἀπαρτίζουν ἓνα πῖνακα ἢ ἓνα γλυπτό, αὐτὸ δὲν σημαίνει ἀκόμη ὅτι ἔχει κατανοήσει τὸ ἔργο τέχνης. Εἰς οὗτο αὐτονόητο εἶναι ἀσφαλῶς ὅτι χωρὶς αὐτὰ τὰ στοιχεῖα ἡ κατανόηση εἶναι ἀδύνατη. Ὑπάρχουν ἀκριβεῖς ἐπιστημονικὲς περιγραφές, ἀκόμη καὶ ἀναλύσεις τῶν ἐδικῶν στίς διάφορες τέχνες -λόγου χάρι θεματικὲς ἀναλύσεις στὴ μουσική-, οἱ ὁποῖες ἀφήνουν ἔξω καθετί οὐσιώδες. Ἐνα δεῦτερο ἐπίπεδο θὰ ἦταν ἡ κατανόηση τῆς πρόθεσης τοῦ ἔργου, αὐτοῦ πού ἀπὸ μόνον τοῦ θέλει νὰ πεῖ· στὴ γλῶσσα τῆς παραδοσιακῆς αἰσθητικῆς εἶναι ἡ Ἰδέα τοῦ ἔργου, λόγου χάρι ἡ ἐνόχῃ τῆς υποκειμενικῆς ἡθικότητος στὴν *Ἀγριόπαια* τοῦ Ibsen. Ἀλλὰ ἡ πρόθεση τοῦ ἔργου δὲν εἶναι ταυτόσημη μὲ τὴν οὐσία τοῦ, τὸ πνευματικὸ τοῦ περιεχόμενου, καὶ ἡ κατανόηση τῆς πρόθεσης εἶναι προσωρινή, ἀφοῦ δὲν περιλαμβάνει καὶ τὴν ἐκτίμηση ἂν ἡ

πρόθεση έχει υλοποιηθεί στη δομή του έργου, αν αυτή ξετυλίγει ολόκληρη τη δυναμική, αν αναπτύσσει τούς ανταγωνισμούς που διέπουν τά έργα τέχνης αντικειμενικά, πέρα και έξω από την πρόθεσή τους. Επιπλέον ή κατανόηση της πρόθεσης δεν συλλαμβάνει ακόμη τό περιεχόμενο αλήθειας τών έργων. Έτσι λοιπόν κάθε κατανόηση έργων τέχνης είναι ουσιαστικά, όχι υπό την έννοια τών ηραίων βιογραφικών στοιχείων, διαδικασία καί κατά κανέναν τρόπο εκείνο τό μυστηριώδες «βίωμα» που ως διά μαγείας συλλαμβάνει τά πάντα καί ανοίγει τόν δρόμο πρός τό αντικείμενο. Η ιδέα της κατανόησης είναι νά σιτηθώσεται κανείς μέσω της πλήρους έμπειρίας του έργου τέχνης τήν ουσία του, τόν πνευματικό χαρακτήρα του περιεχομένου του. Αυτό αφορά τόσο τή σχέση του έργου πρός τό θεματικό υλικό του, τήν εμφάνιση καί τήν πρόθεσή του όσο καί τήν ίδια τήν αλήθεια του ή τό ψεύδος του, σύμφωνα μέ τήν ιδιαίτερη λογική τών έργων τέχνης, που μάς επιτρέπει νά διακρίνουμε ανάμεσα στό αληθινό καί τό ψεύτικο. Τά έργα τέχνης κατανοοῦνται μόνον όταν ή εμπειρία τους φθάνει στό επίπεδο όπου μπορεί νά κρίνει αν κάτι είναι αληθές ή αναληθές, ή έστω σέ ένα προγενέστερο στάδιο, αν κάτι είναι ορθό ή εσφαλμένο. Η κριτική δέν έρχεται νά προστεθεί στην αισθητική εμπειρία, αλλά ενυπάρχει στην ίδια. Η κατανόηση ενός έργου τέχνης ως σχηματισμού αλήθειας τό συσχετίζει μέ τήν αναλήθειά του, διότι δέν υπάρχει έργο τέχνης που δέν συμμετέχει στην άεναη αναλήθεια του εξωτερικού κόσμου. Μιά αισθητική που δέν κινείται μέ προοπτική τήν αλήθεια παραλύνει μπροστά στό καθήκον της· συνήθως είναι γαστρονομική. Επειδή τό στοιχείο της αλήθειας είναι ουσιώδες για τά έργα τέχνης, τά ίδια συμμετέχουν στή γνώση· ένα μερίδιο σέ αυτή έχει καί ή θεμιτή σχέση πρός αυτά. Όποιος τά παραδίδει στην άνορθολογικότητα άνοσιουργεί σέ βάρος της υψηλής τους άξίας υπό τό πρόσχημα μιας υψηλότερης. Η γνώση τών έργων τέχνης άκολουθεί τή δική τους γνωστική σύσταση: ό τρόπος της δικής τους γνώσης δέν είναι μιά γνώση άντικειμένου. Τό ίδιο παράδοξη είναι καί ή καλλιτεχνική εμπειρία, που κινείται στό αυτόνότητο του άκατανόητου. Αυτό καθορίζει καί τή συμπεριφορά τών καλλιτεχνών καί είναι ό λόγος για τόν όποιο οί θεωρίες τους είναι άπόκρυφες καί αβοήθητες. Καθήκον μιάς φιλοσοφίας της τέχνης δέν είναι κυρίως ή προσπάθεια νά άπαλείψει μέσω εξηγήσεων τό στοιχείο του άκατανόη-

του, κάτι πού δέν μπόρεσε νά αποφύγει ή θεωρητική φιλοσοφία, όσο μάλλον νά κατανοήσει τό ίδιο τό άκατανόητο, πού ανήκει στόν χαρακτήρα τού πράγματος, τού έργου τέχνης. Μόνον έτσι αποφεύγει ή φιλοσοφία τής τέχνης τόν βιασμό τής τέχνης. Τό ζήτημα τής κατανοησιμότητας όξύνεται στό έπακρο άπέναντι στή σημερινή παραγωγή, καθώς προϋποθέτει κάτι άντικειμενικά κατανοητό στό έργο τέχνης, ώστε ή κατανόηση νά μήν είναι απλώς μιά υποκειμενική υπόθεση καταδικασμένη στή σχετικότητα. "Όταν τό έργο τέχνης προτάσσει τήν έκφραση τού άκατανόητου καί υπό τό πρόσημό της διαλύει άπό μόνο του τή δυνατότητα κατανόησής του, τότε ή παραδοσιακή ιεραρχία τής κατανόησης καταρρέει. Τή θέση της παίρνει ό στοχασμός πάνω στόν αινιγματικό χαρακτήρα τής τέχνης. 'Αλλά ή λεγόμενη λογοτεχνία τού παράλογου -υπό αυτή τήν κατηγορία συσσωρεύονται πολλά καί διάφορα καί αυτό προωθεί άπλώς τίς παρανοήσεις στή γρήγορη συνεννόηση- δείχνει ότι ή κατανόηση, τό νόημα καί τό πνευματικό περιεχόμενο δέν είναι Ισοδύναμα. Ή άπουσία νοήματος γίνεται πρόθεση, άν καί όχι πάντοτε μέ τήν Ιδια συνέπεια· σέ ένα θεατρικό έργο όπως ό *Ρινόκερος* τού Ionesco μπορεί κανείς, παρά τήν παράτολμη ιδέα τής μεταμόρφωσης τών άνθρώπων σέ ρινόκερους, νά ξεχωρίσει καθαρά αυτό πού παλαιότερα ονομαζόταν ιδέα τού έργου: άντίσταση κατά τής αγέλης καί τής τυποποιημένης συνείδησης, μιά ικανότητα πού δέν αναμένεται τόσο από τό καλολαδωμένο Έγώ τών έπιτυχώς προσαρμοσμένων όσο μάλλον από εκείνους πού υστερούν έναντι τής κυρίαρχης έργαλειακής όρθολογικότητας. Τό ριζικά παράλογο ως καλλιτεχνική πρόθεση οφείλεται ίσως στήν καλλιτεχνική άνάγκη νά μεταφρασθεΐ τό επίπεδο τής μεταφυσικής άπουσίας νοήματος σέ μιά καλλιτεχνική γλώσσα πού παραιτείται από τό νόημα, σέ άντιπαράθεση λόγου χάρη πρός τόν Sartre, στά έργα τού οποίου αυτά ή μεταφυσική άπουσία νοήματος προβάλλεται ως απτή υποκειμενική εμπειρία. Τό άρνητικό μεταφυσικό περιεχόμενο στόν Beckett δέν άφορά μόνο τή μορφή, αλλά προσβάλλει καί τό άντικείμενο τής μορφοποίησης. Έτσι όμως τό μόρφωμα δέν γίνεται κάτι άπολύτως άκατανόητο· ή αιτιολογημένη άρνηση τού συγγραφέα νά εξηγήσει τά υποτιθέμενα σύμβολα μένει πιστή στήν αισθητική παράδοση, τήν όποια κατά τά άλλα εγκαταλείπει. Ανάμεσα στήν άρνητικότητα τού μεταφυσικού περιεχομένου καί τή συσκότι-

ση του αισθητικού περιεχομένου υπάρχει μία σχέση, αλλά όχι ταύτιση. Η μεταφυσική άρνηση όν επιτρέπει πιά καμμιά αισθητική μορφή που από μόνη της θά συνεπαγόταν μία μεταφυσική κατάφαση, καί παραταύτα μπορεί νά γίνει αισθητικό περιεχόμενο, νά καθορίσει τή μορφή.

Η έννοια τής καλλιτεχνικής εμπειρίας, που τίθεται στό επίκεντρο τής αισθητικής καί που μέ τό αίτημα γιά κατανόηση είναι ασυμβίβαστη μέ τόν θετικισμό, δέν συμπίπτει εντούτοις μέ τήν τρέχουσα έννοια τής εσωτερικής ανάλυσης ενός έργου. Αύτή ή ένδοπλαισιακή ανάλυση, αυτόνομη γιά τήν καλλιτεχνική εμπειρία, σέ αντίθεση πρός τή φιλολογία, συνιστά χωρίς άμφιβολία ένα άποφασιστικό βήμα προόδου στήν επιστήμη. Μερικοί κλάδοι τής επιστήμης τής τέχνης, όπως ή ακαδημαϊκή μουσικολογία, βγήκαν από τόν φαρισαϊκό λήθαργο τους μόνον όταν υιοθέτησαν αύτή τή μέθοδο, ενώ ως τότε είχαν άσχοληθεϊ μέ οτιδήποτε άλλο εκτός από τά ζητήματα δομής των έργων τέχνης. Άλλά στους κόλπους τής επιστήμης ή εσωτερική ανάλυση των έργων, μέ τήν οποία ή Ιδια ήθελε νά θεραπευθεϊ από τήν ξενικότητά της πρός τήν τέχνη, προσέλαβε χαρακτηριστικά τού θετικισμού τόν όποιο ήθελε νά ξεπεράσει. Η αύστηρότητα μέ τήν οποία συγκεντρώνει τήν προσοχή της στό έργο τή διευκολύνει ώστε νά άρνηθεϊ κάθε πλευρά τού έργου τέχνης που δέν είναι εμπειρικό δεδομένο. Οι μοτιβικές-θεματικές αναλύσεις στή μουσική, μία εύλογία κατά τής μωρολογίας, πάσχουν επίσης συχνά από τήν προληπτική πίστη ότι μέ τήν ανάλυση στά βασικά ύλικά καί τίς παραλλαγές τους έχουν συλλάβει ήδη τήν ούσία τους, εκείνο που, μή κατανοημένο καί συσχετικό πρός έναν τέτοιο αύτοπεριορισμό, τό παραχωρούν τότε στήν κακή άνορθολογικότητα. Η εσωτερική θεώρηση τού έργου δέν απέχει πάρα πολύ από μία στενοκέφαλη χειροτεχνία, άν καί τά εύρήματά της συνήθως μπορούν νά διορθωθούν στό ίδιο πλαίσιο, αναγόμενα σέ άνεπαρκείς τεχνικές γνώσεις. Η φιλοσοφική αισθητική, άν καί βρίσκεται σέ στενή επαφή μέ τήν 'ιδέα τής εσωτερικής ανάλυσης των έργων, έχει εντούτοις τήν κοιτίδα της εκεί όπου ή δεύτερη δέν φθάνει. Ο δεύτερος στοχασμός της πρέπει νά οδηγήσει τά πράγματα που ανακαλύπτει ή ανάλυση πέρα από τόν εαυτό της καί μέ έμφαντική κριτική νά εισχωρήσει στό περιεχόμενο αλήθειας τού έργου. Η εσωτερική ανάλυση των έργων είναι αύτή καθ' έαυτή στενή, άποβλέπει όμως καί στήν κατάπνιξη τού κοινωνι-

κού στοχασμού πάνω στην τέχνη. Τό γεγονός ότι ή τέχνη άφενός εμφανίζεται ως αυτόνομη απέναντι στην κοινωνία, αφετέρου έχει κοινωνικό χαρακτήρα προδιαγράφει τήν έμπειρία της. Όποιος έμπειράται στήν τέχνη μόνο τήν υλική της πλευρά καί παραφουσκώνοντάς την τήν ταυτίζει μέ τήν αισθητική είναι απειρόκαλος· όποιος όμως τήν αντιλαμβάνεται μόνον ως τέχνη καί τό θεωρεί προνόμιό του στερεί από τόν εαυτό του τό ουσιαστικό της περιεχόμενο, τό όποιο δέν μπορεί νά είναι απλώς τέχνη, διότι τότε θά έκανε τήν τέχνη μιá ταυτολογία χωρίς ενδιαφέρον. Μιά τόσο περιορισμένη θεώρηση του έργου τέχνης δέν βρίσκει τόν στόχο της. Ή εσωτερική σύνθεση τών έργων άπαιτεί κάτι πού από τή μεριά του δέν είναι τέχνη, όσο καί άν διαμεσολαβεΐται από αυτή.

Έτσι λοιπόν ή έμπειρία από μόνη της δέν είναι επαρκής αισθητική βάση, διότι από ιστορικοφιλοσοφική άποψη έχει ενα όριο. Όταν τό υπερβαίνει, ξεπέφτει στο έπίπεδο μιας εκτίμησης βάσει έναίσθησης. Πολλά έργα τέχνης τού παρελθόντος, άνάμεσά τους άρκετά από τά ξακουστά, δέν μπορεί κανείς σήμερα νά τά έμπειραθεΐ μέ άμεσο τρόπο καί καμμιά δήθεν αμεσότητα δέν τά συλλαμβάνει. "Αν είναι αλήθεια ότι ό ρυθμός τής ιστορίας έχει επιταχυνθεί μέ γεωμετρική πρόοδο, αυτή ή διαδικασία έχει περιλάβει ήδη έργα πού δέν είναι καί πολύ παλαιά. Δίνουν τήν εντύπωση ότι μπορεί κανείς νά τά προσεγγίσει αύθόρμητα, αλλά αυτή ή επίμονη φαινομενικότητα πρέπει πρώτα νά διαλυθεί γιά νά μπορέσει κανείς νά τά γνωρίσει. Αρχαϊκά είναι τά έργα τέχνης όταν δέν μπορεί πιά κανείς νά τά έμπειραθεΐ. Τό προαναφερόμενο όριο δέν είναι άμετακίνητο ούτε συνεχές, αλλά μάλλον διακεκομμένο, δυναμικό καί μπορεί νά ρευστοποιηθεΐ μέσω μιας ανταπόκρισης (correspondance).¹⁵⁵ Τό αρχαϊκό οικειοποιεΐται ως έμπειρία ενός απρόσιτου στήν έμπειρία. Άλλά τό όριο τής δυνατότητας νά έμπειραθοΐμε μάς αναγκάζει νά ξεκινήσουμε από τή νεωτερικότητα. Μόνον αυτή μπορεί στήν καλύτερη περίπτωση νά ρίξει φώς στο παρελθόν, ένώ ή ακαδημαϊκή συνήθεια νά περιορίζεται κανείς κυρίως στο παρελθόν αστοχεί καί, μή τηρώντας τήν πρέπουσα απόσταση, άδικεί τό ανεπανόρθωτο. Σέ τελική άνάλυση όμως ή τέχνη έχει κοινωνικό χαρακτήρα, άκόμη καί όταν άρνείται στο έπακρο τήν κοινωνία, καί παραμένει άκατανόητη όταν δέν κατανοούμε καί αυτόν τόν κοινωνικό χαρακτήρα.¹⁵⁶ Έτσι ή καλλιτεχνική έμπειρία χάνει τό προνό-

μίο της, καί αυτό οφείλεται σέ μιά διαδικασία πού διακυμαίνεται ανάμεσα στίς κατηγορίες όπως τό φωσφορίζον άέριο των ελών. Σέ κίνηση τίθεται άπό μόνη της, λόγω τής αντίφασης πού έγκειται στό γεγονός ότι ή συστατική έμμονή στην αισθητική περιοχή είναι ταυτόχρονα ή ιδεολογία πού τήν υπονομεύει. Ή αισθητική εμπειρία πρέπει νά ξεπεράσει τόν εαυτό της. Διαπερνά τά άκρα χωρίς νά ηρεμεί ανάμεσά τους υπό τήν έννοια τού κακού συμβιβασμού. Δέν παραιτείται άπό τίς φιλοσοφικές προθέσεις, τίς οποίες μεταμορφώνει άντί νά συνάγει άπό αυτές συμπεράσματα, ούτε έξορκίζει άπό μέσα της τό κοινωνικό στοιχείο. Κανένas δέν μπορεί νά σταθεί άντάξιος άπέναντι σέ μιά συμφωνία τού Beethoven, άν δέν καταλαβαίνει τά λεγόμενα καθαρά μουσικά γεγονότα μέσα της καθώς καί άν δέν ακούει μέσα άπό αύτή τή μουσική τήν ήχώ τής Γαλλικής επανάστασης.¹⁵⁷ Αύτά τά δύο στοιχεία καί ή αμοιβαία διαμεσολάβησή τους στό καλλιτεχνικό φαινόμενο είναι ένα άπό τά στρυφνά καί αναπόφευκτα θέματα τής φιλοσοφικής αισθητικής. Ή εμπειρία άπό μόνη της δέν άρκει- μόνον ό στοχασμός πού έχει κορεσθεί μέ εμπειρία είναι σέ θέση νά ανταποκριθεί στίς άπαιτήσεις τού φαινομένου. Ή αισθητική δέν άντικρύζει τά αισθητικά φαινόμενα χωρίς έννοιες. Για τήν εμπειρία τής τέχνης είναι απαραίτητη ή συνειδητοποίηση τού ένύπαρκτου σέ αύτή άνταγωνισμού μεταξύ τού μέσα καί τού έξω. Ή περιγραφή αισθητικών εμπειριών, τής θεωρίας καί των κρίσεων, δέν άρκει. "Αν άπό τή μιά μεριά είναι απαραίτητη ή εμπειρία των έργων, όχι απλώς ή στοχαστική προσέγγιση, άπό τήν άλλη δέν μπορεί κανείς νά κατανοήσει μέ άρμόζοντα τρόπο ένα έργο τέχνης θεωρώντας το ως ένα άμεσο δεδομένο πού άποκαλύπτεται άπό μόνο του. Όλα τά έργα τέχνης είναι ολοκληρωμένα μορφώματα μέ δική τους λογική καί συνέπεια, αλλά είναι καί στοιχεία ενός πλαισίου σχέσεων μεταξύ τού πνεύματος καί τής κοινωνίας. ΟΙ δύο όψεις, τό μέσα καί τό έξω, δέν μπορούν νά διαχωρισθούν τόσο καθαρά όπως συνηθίζεται στίς έπιστήμες. Στην έσωτερική συνοχή ενός έργου συμμετέχει μιά ορθή συνείδηση τής έξωαισθητικής πραγματικότητας- ό καθορισμός τής πνευματικής καί τής κοινωνικής θέσης ενός έργου μπορεί νά έπιτευχθεί μόνο μέ τήν κατανόηση τής έσωτερικής κρυστάλλωσής του. Καμμία καλλιτεχνική άλήθεια δέν ισχύει μόνο σέ ένα στενό πλαίσιο, αλλά νομιμοποιείται πάντοτε καί πέρα άπό αύτό. Δέν υπάρχει έργο τέχνης μέ

ορθή συνείδηση χωρίς νομιμοποιημένη αισθητική ποιότητα. Τόκις των ανατολικοευρωπαϊκών χωρών φανερώνει κάτι από την αναλήθεια του πολιτικού ισχυρισμού ότι εκεί έχει εγκαθιδρυθεί τό κοινωνικά ἀληθές. "Αν τό μοντέλο τής αισθητικής κατανόησης είναι ή συμπεριφορά πού κινείται μέσα στό έργο τέχνης καί αν ή κατανόηση κινδυνεύει μόλις ή συνείδηση εγκαταλείπει αυτή τή ζώνη, ή ίδια πρέπει έντούτοις νά παραμένει σέ κίνηση, νά βρίσκεται τρόπον τινά καί μέσα καί έξω, παρά τήν αντίσταση τήν οποία συναντά μιά τέτοια κινητικότητα τής σκέψης. Όποιος είναι μόνο μέσα, ή τέχνη δέν τού ανοίγει τά μάτια· όποιος είναι μόνον έξω νοθεύει τά έργα τέχνης, καθώς δέν συγγενεύει μέ αυτά. Η αισθητική γίνεται όμως κάτι περισσότερο από ένα ραψωδικό πέρα-δώθε ανάμεσα στίς δύο σκοπιές όταν αναπτύσσει τήν ἀλληλένδετη σχέση τους πάνω στό ίδιο τό έργο.

Η άστική συνείδηση έχει τή συνήθεια νά υποψιάζεται ότι είναι ξένος πρós τήν τέχνη όποιος θεωρεί τό έργο τέχνης από μιά εξωτερική σκοπιά, αλλά στή δική της σχέση πρós τά έργα τέχνης ή ίδια κινείται συνήθως έξω από αυτά. Αύτή ή υποψία πρέπει όμως νά λάβει υπόψη ότι ή καλλιτεχνική έμπειρία συνολικά δέν είναι τόσο άμεση όσο θά προτιμούσε ή επίσημη θρησκεία τής τέχνης. Κάθε έμπειρία ενός έργου τέχνης σχετίζεται μέ τό περιβάλλον του, μέ τή σημασία καί τή θέση του, μέ τόν τύπο του, κυριολεκτικά καί μεταφορικά. Η αφέλεια πού μέ τόν υπεربάλλοντα ζήλο της δέν θέλει νά τό παραδεχθεί, παραγνωρίζει απλώς αυτό πού τής είναι ιερό. Στήν πραγματικότητα κάθε έργο τέχνης, ακόμη καί τό ερμητικό, μέ τή μορφολογική του γλώσσα εγκαταλείπει τήν κλειστή μοναδολογική του σφαίρα. Για νά μπορεί κανείς νά τό έμπειραθεί άπαιτείται ό στοχασμός, έστω σέ υποτυπώδη μορφή· καί επειδή ή σκέψη δέν μπορεί νά ακινητοποιηθεί, κατά βάθος απαιτείται ή φιλοσοφία, ως στοχαζόμενη συμπεριφορά πού δέν υπακούει στά διατάγματα τού καταμερισμού τής εργασίας καί έτσι δέν διακόπτεται. Λόγω τής γενικότητας τής σκέψης κάθε στοχασμός πού άπαιτείται από τό έργο τέχνης είναι καί έξωαισθητικός· ή γονιμότητά του συναρτάται μέ τήν ικανότητά του νά φωτίζει τό εσωτερικό τού έργου. Σύμφυτη μέ τήν ιδέα τής αισθητικής είναι ή τάση της νά απελευθερώνει τήν τέχνη μέσω τής θεωρίας από τή σκλήρυνση πού υφίσταται από τόν άναπόφευκτο καταμερισμό τής εργασίας. Η κατανόηση τών έργων τέχνης είναι

κάτι άδιαχώριστο από την εξήγησή τους, ή όποια δεν είναι άσφαλώς γενετική, άλλα άναφέρεται στη σύστασή τους και τό αισθητικό τους περιεχόμενο, όσο και άν ή εξήγηση και ή κατανόηση δεν είναι ένα και τό αυτό. Στοιχεία τής κατανόησης είναι τόσο ή αυθόρμητη σύλληψη του πράγματος όσο και ή εξήγησή του· ή κατανόηση ξεπερνά την παραδοσιακή κατανόηση τής τέχνης. Ή εξήγηση περιλαμβάνει, εκούσια ή ακούσια, και την άναγωγή του Νέου, του άγνωστου, σέ κάτι γνωστό, άν και ή καλύτερη πλευρά τών έργων άντιστέκεται σέ μία τέτοια άναγωγή, ή όποια άνοσιουργεί σέ βάρος τους, αλλά χωρίς αυτή τά έργα τέχνης δέν μπορούν νά επιβιώσουν. Τό ουσιώδες στοιχείο τους, τό ασύλληπτο, πρέπει νά συλληφθεί μέ ταυτιστικές πράξεις. Αυτές όμως τό νοθεύουν, καθώς τό ταυτίζουν μέ τό παλαιό, τό γνωστό. Κατ' αυτά ή Ίδια ή ζωή τών έργων είναι άντιφατική. Ή αισθητική πρέπει νά έχει συνείδηση αυτού του παράδοξου και νά μή συμπεριφέρεται σαν νά μπορούσε νά στραφεί κατά τής παράδοσης χωρίς νά χρειάζεται ορθολογικά μέσα. Κινείται στό επίπεδο τών γενικών εννοιών παρά τή ριζικά νομιναλιστική θέση τής τέχνης και την ουτοπία του μερικού-είδικού, πού είναι κοινό σημείο τής αισθητικής και τής τέχνης. Δέν τό κάνει μόνον από άνάγκη, άλλα έχει και άντικειμενικούς λόγους. Κυρίως διαμεσολαβημένο στην εμπειρία τής πραγματικότητας είναι τό γενικό, στην τέχνη όμως τό μερικό-είδικό- άν ή μή αισθητική γνώση ρωτάει για τή δυνατότητα μιας γενικής κρίσης, σύμφωνα μέ τή διατύπωση του Kant, κάθε έργο τέχνης ρωτάει πώς είναι δυνατόν νά υπάρξει ένα μερικό-είδικό υπό την κυριαρχία του γενικού. Μολονότι ή αισθητική δέν ακολουθεί μία μέθοδο πού υπάγει τά έπιμέρους σέ άφηρημένες έννοιες, αυτό συνδέει την αισθητική μέ έννοιες, οι όποιες όμως αποβλέπουν στό μερικό. Άν ή έγελιανή διδασκαλία για την κίνηση τής έννοιας νομιμοποιείται σέ ένα πεδίο, αυτό είναι ή αισθητική, ή όποια έχει νά κάνει μέ μία αλληλεπίδραση μεταξύ του γενικού και του μερικού πού τό γενικό δέν την αποδίδει αυθαίρετα και από έξω στό μερικό, άλλα την αναζητεί στα δυναμικά του πεδία. Τό γενικό είναι ή πέτρα του σκανδάλου για την τέχνη: καθώς ή τέχνη γίνεται αυτό πού είναι, δέν μπορεί νά είναι αυτό πού θέλει νά γίνει. Τό γενικό θέτει όρια στην άτομοποίηση, πού είναι ό νόμος της. Ή τέχνη είναι μία διεξοδος από τόν κόσμο και όμως δέν μάς βγάζει από αυτόν ό κόσμος τόν όποιο άντανακλά παραμένει αυτός

πού είναι, διότι ή τέχνη άπλώς τόν αντανακλά. Ακόμη καί τό dada,^{157α} πού μετατρέπεται σε μιά έπισημαίνουσα χειρονομία γιά νά άποσειεί τόν έννοιολογικό χαρακτήρα τής λέξης, ήταν τόσο γενικό όσο καί τό παιδικά επαναλαμβανόμενο δεικτικό μόριο πού επέλεξε ως σύνθημά του ό ντανταϊσμός. Ένώ ή τέχνη ονειρεύεται την άπόλυτη μοναδολογία, εύτυχώς ή δυστυχώς είναι εμποτισμένη μέ τό γενικό. Πρέπει νά ξεπεράσει τό σημείο τού άπόλυτου τότε η,^{157β} στό όποιο είναι άναγκασμένη νά συρρικνώνεται. Αυτό όρισε άντικειμενικά την ημερομηνία λήξης τού έξπρεσσιονισμού. Ή ιστορία τής τέχνης θά τόν άφηne πίσω της άκόμη καί άν οί καλλιτέχνες είχαν δείξει μικρότερη προθυμία νά προσαρμοσθούν: ή έπαναστροφή τους τούς έφερε πίσω από αυτόν. Όταν τά έργα τέχνης, καθ' οδόν πρός τήν άντικειμενοποίησή τους, άπαλείφουν κριτικά τό γενικό: ένα είδος, έναν τύπο, ένα Ιδίωμα, ένα στερεότυπο, τό άπαλειμμένο εξακολουθεί νά διατηρείται σέ αυτά μέσω τής άρνησής του· αυτό έχει συστατική σημασία γιά τή νεωτερική τέχνη.

Ή κατανόηση τής ζωής τού γενικού μέσα στό μερικό-είδικό οδηγεί όμως τό γενικό πέρα από τή φαινομενικότητα εκείνου τού στατικού είναι καθ', έαυτό πού στό παρελθόν έφερε τήν κύρια ευθύνη γιά τή στειρότητα τής αισθητικής θεωρίας. Ή κριτική τών άμετάβλητων παραμέτρων δέν άρνεϊται άπλώς τήν ύπαρξή τους, αλλά τίς νοεί στόν μεταβλητό τους χαρακτήρα. Ή αισθητική δέν βλέπει τό άντικείμενό της ως πρωτογενές φαινόμενο. Ή φαινομενολογία καί οί διάδοχοί της θέλουν νά προσφέρουν τίς υπηρεσίες τους στην αισθητική, καθώς είναι εναντίον κάθε μεθόδου πού κρίνει από πάνω πρός τά κάτω ή άντίστροφα, κάτι πού θά έπρεπε νά μήν κάνει ούτε ή αισθητική. Ως φαινομενολογία τής τέχνης θά έπρεπε νά μήν άναπτύξει τήν τέχνη μέσα από τή φιλοσοφική της έννοια ούτε από κάτω πρός τά πάνω μέσω συγκριτικής άφαίρεσης, αλλά νά πει τί είναι, καί αυτή ή ουσία της είναι γιά τή φαινομενολογία ή προέλευσή της, κριτήριο τής αλήθειας καί τής άναλήθειάς της. Άλλά ή σοδειά τής φαινομενολογίας είναι πολύ πενιχρή, καθώς συνάγεται μέ τό μαγικό ραβδί της, καί ή άπόδοσή της είναι ελάχιστη όταν θέλει κανείς μέ αυτή νά κατανοήσει καλλιτεχνικές εκδηλώσεις. "Όποιος θέλει κάτι περισσότερο από αυτά πρέπει νά καταπιαστεί πιό πολύ μέ τή συγκεκριμένη υπόσταση τής τέχνης, ή όποια δέν συμβιβάζεται μέ την επιταγή τής καθαρής

ουσίας. Ἡ φαινομενολογία τῆς τέχνης αποτυγχάνει ἐπειδὴ προϋποθέτει ὅτι δέν πρέπει νά προϋποτίθεται τίποτε. Ἡ τέχνη γελοιοποιεῖ κάθε προσπάθεια καθορισμοῦ τῆς καθαρῆς οὐσίας της. Δέν εἶναι αὐτό πού υποτίθεται ὅτι ἦταν ἀνέκαθεν, ἀλλά αὐτό πού ἐγινε. Ὅσο ἀγονο εἶναι τό ἐρώτημα σχετικά μέ την ἀτομική προέλευση τῶν ἐργῶν τέχνης, ἀν λάβουμε υπόψη τήν ἀντικειμενικότητά τους πού περιλαμβάνει καί τὰ υποκειμενικά στοιχεῖα, τόσο ἀκαρπυ εἶναι ἀπό την ἄλλη μεριά ἡ ἀναδρομή στην προέλευση τῆς τέχνης υπό τήν ἀντικειμενική ἐννοια. Τό γεγονός ὅτι ἡ τέχνη εἶναι ἀποτέλεσμα ἀγῶνων δέν εἶναι τυχαίو, ἀλλά νόμος τῆς τέχνης. Στούς προσδιορισμούς τῆς καθαρῆς ἐννοιάς της, τούς οἱοῦς ἀπέκτησε στήν πορεία τῆς ιστορίας, δέν ἀνταποκρίθηκε ποτέ πλήρως καί προσπαθεῖ νά τούς ἀποτινάξει· σύμφωνα μέ τόν Valéry τά πύ καθαρὰ ἐργα τέχνης δέν εἶναι τὰ κορυφαία. "Ἀν θελήσει κανεῖς νά ἀναγάγει τήν τέχνη σέ πρωτογενή φαινόμενα καλλιτεχνικῆς συμπεριφοράς, ὅπως εἶναι ἡ μιμητικότητα, ἡ ἀνάγκη γιά ἐκφραση, οἱ μαγικές εἰκόνες, θά καταλήξει σέ αυθαίρετα καί μερικά στοιχεῖα, τὰ ὅποια παίζουν μέν ἕναν ρόλο, ἀπορροφῶνται ἀπό τήν τέχνη καί ἐπιζοῦν σέ αὐτή, ἀλλά κανένα δέν ταυτίζεται μέ τήν τέχνη. Ἡ αισθητική δέν ἐπιδίδεται στό μάταιο κυνήγι γιά νά ἐντοπίσει τήν ἀρχέγονη οὐσία τῆς τέχνης, ἀλλά πρέπει νά ἐξετάζει τέτοια φαινόμενα στούς ιστορικούς συσχετισμούς τους. Καμμιά μεμονωμένη κατηγορία δέν συλλαμβάνει τήν ιδέα τῆς τέχνης. Ἡ τέχνη εἶναι ἕνα κινούμενο σύνδρομο. Ἐξαιρετικά διαμεσολαβημένη ἡ ἴδια, ἀπαιτεῖ τή διαμεσολάβηση τῆς σκέψης. Μόνο μιά τέτοια διαμεσολάβηση καταλήγει στή συγκεκριμένη ἐννοια τῆς τέχνης καί ὅχι ἡ δῆθεν πρωτογενῆς θέαση τῆς φαινομενολογίας.¹⁵⁸

Ἡ κεντρική αισθητική ἀρχή τοῦ Hegel, τό κατ' αἴσθηση φαίνεσθαι τῆς ιδέας, ταυτίζει τήν Ἰδέα μέ τήν ἐννοια τοῦ ἀπόλυτου πνεύματος. Αὐτή ἡ ἀρχή θά εἶχε τή δύναμή της μόνον ἀν μπορούσε νά εκπληρωθεῖ ἡ ολική ἀξίωση τοῦ ἀπόλυτου πνεύματος, ἀν ἡ φιλοσοφία μπορούσε νά συλλάβει ἐννοιολογικά τήν ιδέα τοῦ ἀπολύτου. Σέ μιά Ἱστορική φάση στήν Ὁποία ἡ ἀντίληψη ὅτι τό πραγματικό εἶναι λογικό ἐγινε μιά αιματηρή φάρσα, ἡ ἐρμηνεία τοῦ Hegel, παρά τόν πλοῦτο τῶν ἀληθειῶν πού περιέχει, κατάντησε ἀδύναμη παρηγοριά. "Ἀν ἡ φιλοσοφία του γνώρισε τήν εὐτυχή συσχέτιση τῆς ιστορίας μέ τήν ἀλήθεια, ἡ δική της ἀλήθεια δέν μπορεῖ νά δια-

χωρισθεί από τή δυστυχία τής ιστορίας. Έπιζει ασφαλώς ή έγελιανή κριτική τής καντιανής φιλοσοφίας. Τό ωραίο πού θέλει νά είναι κάτι περισσότερο από έναν κήπο με ήμερα έλατα δεν είναι κάτι άπλώς τυπικό πού ανάγεται σέ λειτουργίες τής υποκειμενικής έποπτείας, αλλά πρέπει νά βασίζεται στό άντικείμενο. Οί προσπάθειες τού Hegel γιά τόν αντικειμενικό καθορισμό τού ωραίου έμειναν όμως άκαρπες, διότι προϋπέθεταν μετααισθητικά μιά άδικαιολόγητη ταυτότητα υποκειμένου καί άντικειμένου στό όλον. Συνέπεια αύτής τής άπορίας καί όχι μιά τυχαία αδυναμία όρισμένων διανοητών είναι ότι σήμερα οί φιλοσοφικές ερμηνείες ποιημάτων, ειδικά όταν εξαιρούν καί μυθοποιούν τόν ποιητικό λόγο καί τήν ποίηση, δέν εισχωρούν στά ποιητικά μορφώματα, τή σύνθεση τών ερμηνευόμενων έργων, προτιμώντας νά τά μετατρέπουν σέ πεδία επίδειξης μιας φιλοσοφικής θέσης: ή εφαρμοσμένη φιλοσοφία, κάτι a priori ολέθριο, διαβάζει μέσα στά έργα, από τά όποια δανείζεται τόν άέρα τού συγκεκριμένου, αυτό πού ή ίδια προέβαλε πάνω τους καί τίποτε περισσότερο. Άν ή αισθητική αντικειμενικότητα, στήν όποια ή κατηγορία τού ωραίου είναι άπλώς ένα στοιχείο, παραμένει υποδειγματική γιά κάθε βάσιμο στοχασμό, τότε παύει νά υπόκειται σέ έννοιολογικές δομές υπερκείμενες τής αισθητικής καί, ως άδιαμφισβήτητη καί ταυτόχρονα άκατοχύρωτη, είναι ιδιότυπα μετέωρη. Τό πεδίο πού τής απομένει είναι ή άνάλυση πραγμάτων, στήν εμπειρία τών οποίων μεταφέρεται ή δύναμη τής φιλοσοφικής θεώρησης, χωρίς νά μπορεί νά βασισθεί σέ σταθερές άφετηρίες. Τά αισθητικά διδάγματα τής φιλοσοφικής θεώρησης δέν πρέπει νά συντηρούνται ως μορφωτικά άγαθά ούτε νά άποσειόνται άπλώς, καί μάλιστα υπέρ μιας υποτιθέμενης άμεσότητας τής καλλιτεχνικής εμπειρίας: ή καλλιτεχνική εμπειρία εμπεριέχει ήδη εκείνη τή συνείδηση τής τέχνης, στήν πραγματικότητα τή φιλοσοφία, από τήν όποια είχε κανείς τήν ψευδαίσθηση ότι είναι άπαλλαγμένος όταν θεωρεί άφελώς τά καλλιτεχνικά μορφώματα. Ή τέχνη υπάρχει μόνο στό πλαίσιο μιας ήδη άνεπτυγμένης καλλιτεχνικής γλώσσας, όχι πάνω στόν άγραφο χάρτη τού υποκειμένου καί τών δήθεν βιωμάτων του, τά όποια, άν καί είναι άπαραίτητα, δέν άποτελούν μιά θεμιτή βάση τής αισθητικής γνώσης. Ειδικά τά στοιχεία τής τέχνης πού δέν μπορούν νά άναχθούν στό υποκείμενο καί δέν προσφέρονται σέ μιά καθαρή

αμεσότητα απαιτούν τή στινείδηση καί κατά προέκταση τη φιλοσοφία. Ἡ φιλοσοφία ἐνυπάρχει σέ κάθε αισθητική ἐμπειρία ὅταν δέν εἶναι ξένη πρὸς τὴν τέχνη καί βάρβαρη. Ἡ τέχνη περιμένει τὴν ἐξήγησή της, πού ἀπὸ μεθοδολογικὴ ἀποψη προκύπτει ἀπὸ τὴν ἀντιπαράθεση τῶν παραδοσιακῶν κατηγοριῶν καί στοιχείων τῆς αισθητικῆς θεωρίας μὲ τὴν καλλιτεχνικὴ ἐμπειρία, κατὰ τὴν ὁποία τὰ ἀντιπαρτιθέμενα μέρη διορθώνονται ἀμοιβαία.

Ὁ Hegel ὀρίζει ἀκριβῶς τὸ ἔργο πού πρέπει νὰ ἐπιτελέσει ἡ αισθητική. Ἀλλὰ τὸ ἀπαγωγικὸ σύστημα ἐμποδίζει τὴν ἀφοσίωση στὰ ἀντικείμενα, τὴν ὁποία ὁμῶς ὁ Hegel ἀπαιτεῖ συστηματικά. Τὸ ἔργο τοῦ Hegel δεσμεύει τὴ σκέψη, γιὰ τὴν ὁποία ὁμῶς οἱ ἀπαντήσεις τοῦ δέν εἶναι δεσμευτικές. Οἱ πανίσχυρες αισθητικές συλλήψεις, ἡ καντιανή καί ἡ ἐγελιανή, ἦταν καρποὶ τῶν συστημάτων τους, ἀλλὰ μὲ τὴν κατάρρευση τῶν τελευταίων κλονίσθηκαν καί οἱ αισθητικές τους θεωρίες, χωρὶς ὁμῶς νὰ καταστραφῶν. Ἡ αισθητική δέν ἀκολουθεῖ τὸ συνεχές τῆς ἐπιστημονικῆς σκέψης. Οἱ ἐπιμέρους αισθητικές θεωρίες πού ἀναπτύχθηκαν μαζί μὲ συστηματικές φιλοσοφίες δέν ἔχουν ἄλλον κοινὸ παρονομαστή ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀναζήτηση τῆς ἀλήθειας. Κοινὸ τους σημεῖο εἶναι μάλλον ἡ σύγκρουσή τους. Πρέπει νὰ ἐγκαταλειφθεῖ ἡ λόγια αυταπάτη ὅτι ὁ θεωρητικὸς τῆς αισθητικῆς κληρονομεῖ τὰ προβλήματα ἀπὸ ἄλλους καί πρέπει νὰ συνεχίσει εἰρηνικά τὴ μελέτη τους. "Ἀν ἡ ἰδέα τῆς ἀντικειμενικότητας παραμένει δεσμευτικὴ γιὰ κάθε βάσιμο αισθητικὸ στοχασμό, πεδίο ἀνάπτυξής του εἶναι ἡ ἐσωτερικὴ ἀντίφαση κάθε αισθητικοῦ μορφώματος καθὼς καί ἡ ἀντίφαση ἀνάμεσα στὶς φιλοσοφικὲς σκέψεις. Τὸ γεγονός ὅτι ἡ αισθητικὴ πρέπει νὰ βγεῖ στοὺς ἀνοιχτοὺς καί ἀκάλυπτους ὀρίζοντες, γιὰ νὰ εἶναι κάτι περισσότερο ἀπὸ ἓνα κροταλισμὸ στὸ κενό, τὴν υποχρεώνει νὰ θυσιάσει κάθε ἀσφάλεια καί βεβαιότητα πού θὰ μπορούσε νὰ δανεισθεῖ ἀπὸ τὴν ἐπιστήμη. Κανένας δέν τὸ ἐξέφρασε μὲ τόση παρρησία ὥπως ὁ πραγματιστής J. Dewey. Επειδὴ ἡ αισθητικὴ δέν θέλει νὰ κρίνει ἀπὸ μιά σκοπιά πάνω καί ἔξω ἀπὸ τὴν τέχνη, ἀλλὰ οφείλει νὰ συνειδητοποιεῖ τίς ἐσωτερικὲς τάσεις τῆς τέχνης καί νὰ τίς διατυπώνει θεωρητικά, δέν μπορεῖ νὰ ἐγκατασταθεῖ σέ μιά ζωὴν ἀσφαλείας, τὴν ὁποία διαψεύδει κάθε ἐπαρκές ἔργο τέχνης. Στὰ ἔργα τέχνης, ἀκόμη καί στὰ κορυφαία, προεκτείνονται τὰ λάθη πού διορθώνει ὁ δάσκαλος ὅταν ὁ ἀπειρότεχνος μουῦμενος δέν

πιάνει τή σωστή νότα στο πιάνο ή τραβάει αόξειες μολυβιές στο σχέδιο. Ο άνοιχτός χαρακτήρας των έργων τέχνης, ή κριτική τους σχέση προς τά ήδη καθιερωμένα, από τήν όποια εξαρτάται ή ποιότητά τους, περικλείει τήν πιθανότητα τής πλήρους άποτυχίας, καί ή αισθητική άποξενώνεται από τό άντικείμενό της όταν μέ τήν ίδια της τή μορφή άποκρύπτει αυτόν τόν κίνδυνο. Κανένας καλλιτέχνης δέν είναι βέβαιος αν αυτό πού κάνει θά βγει καλό· αυτή ή αβεβαιότητα, ή ευτυχία του καί οί φόβοι του, όλα ξένα προς τή συνηθη αυτοαντίληψη τής επιστήμης, δείχνουν υποκειμενικά κάτι άντικειμενικό, τό γεγονός ότι όλη ή τέχνη είναι εκτεθειμένη στόν κίνδυνο τής άποτυχίας. Τό σημείο φυγής της τό δείχνει ή αντίληψη ότι Ισως δέν υπάρχουν τέλεια έργα τέχνης. Ή αισθητική πρέπει νά συνδέσει τόν άνοιχτό καί άκάλυπτο χαρακτήρα τού άντικειμένου της μέ τίς αξιώσεις άντικειμενικότητας πού εγείρει τόσο ή τέχνη όσο καί ή Ιδια. Καταπτοημένη από τό ιδανικό τής επιστήμης, ή αισθητική τρομάζει μπροστά σέ αυτό τό παράδοξο, τό όποιο όμως είναι τό ζωτικό της στοιχείο. Τή σχέση μεταξύ τού καθορισμένου καί τού άνοιχτού χαρακτήρα στήν αισθητική θά μπορούσε κανείς Ισως νά τή διευκρινίσει λέγοντας ότι οί δρόμοι τής εμπειρίας καί τής σκέψης πού οδηγούν στά έργα τέχνης είναι άπειροι, αλλά συγκλίνουν στο περιεχόμενο αλήθειας. Αυτό είναι γνώριμο στήν καλλιτεχνική πρακτική, τήν όποια ή θεωρία θά έπρεπε νά παρακολουθεί πιό στενά από όσο συνηθίζει. Τό πρώτο βιολί ενός κουαρτέτου εγχόρδων είπε κάποτε σέ ένα μουσικό, πού παρακολουθούσε μία πρόβα χωρίς νά παίζει ό Ιδιος, ότι μπορεί καί πρέπει νά διατυπώσει τήν κριτική του καί τίς προτάσεις του όταν ύποπέσει κάτι ιδιαίτερο στήν αντίληψή του. Τέτοιες παρατηρήσεις, όταν είναι εύστοχες, οδηγούν τήν πορεία τής εργασίας τελικά στόν Ιδιο στόχο, τή σωστή έρμηνεία. Στήν αισθητική είναι θεμιτές άκόμη καί άλληλοαντικρουόμενες προσεγγίσεις, λόγου χάρη εκείνες πού ξεκινούν από τή μορφή καί οί άλλες πού έχουν ως άφετηρία τους τό σχετικά χειροπιαστό θεματικό περιεχόμενο. Μέχρι πρόσφατα όλες οί αλλαγές τής αισθητικής συμπεριφοράς δέν ήταν άπλώς υποκειμενικές, αλλά είχαν καί τήν υλική-θεματική τους πλευρά. Όλες έφεραν στο φώς νέα στρώματα τού υλικού, τά όποια ή τέχνη ανακάλυψε καί άφομοίωσε, ενώ παλαιότερα στρώματα εξαφανίσθηκαν. Μέχρι τήν εξαφάνιση τής παραστατικής ζωγραφικής, άκόμη

καί στον κυβισμό, ό δρόμος πού οδηγούσε στά έργα τέχνης μπορούσε νά ξεκινά τόσο από την ύλική-θεματική πλευρά όσο καί από την καθαρή μορφή. Οί εργασίες του Aby Warburg καί τής σχολής του τό μαρτυρούν πειστικά. 'Αναλύσεις μοτίβων όπως εκείνες πού έκανε ό Benjamin στην ποίηση του Baudelaire μπορούν υπό ορισμένες συνθήκες νά άποβούν αισθητικά, δηλαδή όσον άφορά τά ειδικά μορφολογικά ζητήματα, πού παραγωγικές από την επίσημη άνάλυση τής μορφής, πού φαινομενικά βρίσκεται πύ κοντά στην τέχνη. Η άνάλυση τής μορφής είχε καί έχει πολλά πλεονεκτήματα σέ σύγκριση μέ τόν δογματικό Ιστορισμό. Καθώς όμως άπομονώνει την έννοια τής μορφής από τή διαλεκτική σχέση μέ τό Άλλο της, τό περιεχόμενο, καί την άκίνητοποιεί, κινδυνεύει νά άπολιθωθεί. Στο άλλο άκρο βρίσκεται ό Hegel, ό όποιος δέν άπέφυγε τόν κίνδυνο μιας τέτοιας άπολίθωσης. Εκείνο πού ό ορκισμένος έχθρός του, ό Kierkegaard, του άναγνώριζε άνεπιφύλακτα, τό βάρος πού ό Hegel απέδιδε στη μορφή σέ βάρος του περιεχομένου, δέν δείχνει μόνο την αντίσταση στό κενό καί άδιάφορο παιγνίδι, δηλαδή τή σχέση τής τέχνης πρός την άλήθεια, πού τόν ενδιέφερε περισσότερο από οτιδήποτε άλλο. Απεναντίας, ό Hegel υπερτιμούσε ταυτόχρονα τό υλικό περιεχόμενο των έργων τέχνης έξω από τή διαλεκτική του σχέση πρός τή μορφή. Έτσι ή αισθητική του Hegel περιέλαβε κάτι ξένο πρός την τέχνη, ένα άπειρόκαλο στοιχείο πού άργότερα, στην αισθητική του διαλεκτικού υλισμού, ή οποία διόλου δέν τό άμφισβήτησε, όπως άλλωστε καί ό Marx, είχε καταστρεπτικές συνέπειες. Η προεγελιανή αισθητική, περιλαμβανόμενης καί τής καντιανής, δέν άντιλαμβανόταν άκόμη τό έργο τέχνης υπό τή μεταγενέστερη έμφαντική έννοια ως τέτοιο. Του άπέδιδε τό καθεστώς ενός τρόπου τινά μετουσιωμένου μέσου άπόλαυσης. 'Αλλά ή έμφαση πού είχε δώσει ό Kant στα τυπικά-μορφολογικά του συστατικά, αυτά άκριβώς πού του δίνουν τόν χαρακτήρα τής τέχνης, άπέδωσε στό περιεχόμενο άλήθειας τής τέχνης μεγαλύτερη τιμή από εκείνη πού είχε την πρόθεση νά του άπονείμει ό Hegel, χωρίς όμως νά τό άναπτύξει πειστικά μέσα από την ίδια την τέχνη. Τά στοιχεία τής μορφής, νοούμενα ως μετουσιωμένα, σέ σύγκριση μέ τή θεωρία του Hegel, άνήκουν άκόμη στον δέκατο όγδοο αιώνα καί ταυτόχρονα είναι πύ προηγμένα, σύγχρονα· δέν είναι τυχαίο ότi ό φορμαλισμός, πού εύκολα μπορεί νά

έπιρριφθεῖ στον Kant, διακόσια χρόνια αργότερα έγινε φανατικό σύνθημα τῆς ἀντίδρασης κατὰ των διανοουμένων. Παραταῦτα εἶναι φανερή μιά αδυναμία στη βασική προσέγγιση τῆς καντιανῆς αισθητικῆς, σε ένα πεδίο πρὶν ἀπὸ τη διαμάχη γιὰ τὴν αισθητικὴ τῆς μορφῆς καὶ τῇ λεγόμενῃ αισθητικῇ τοῦ περιεχομένου. Ἀφορὰ τὴ σχέση αὐτῆς τῆς προσέγγισης πρὸς τὰ ιδιαίτερα στοιχεία τῆς κριτικῆς τῆς αισθητικῆς κριτικῆς ἱκανότητος. Κατ' ἀναλογία πρὸς τὴ γνωσιολογία, ὁ Kant ἀναζητεῖ, σάν νά ἦταν κάτι αὐτονόητο, μιά ὑποκειμενικὴ-ὑπερβατικὴ¹⁵⁸ θεμελίωση αὐτοῦ πού σύμφωνα μέ τὴ συνθήθεια τοῦ δέκατου ὀγδοοῦ αἰῶνα ἀποκαλοῦσε «αἴσθησις τοῦ ωραίου». Ἀλλὰ σύμφωνα μέ τὴν *Κριτικὴν τοῦ καθαροῦ Λόγου* τὰ τεχνουργήματα πρέπει νά θεωρηθοῦν συντεταγμένα (Konstitution), ὁπότε ἐμπίπτουν καὶ αὐτὰ στὴ σφαῖρα των ἀντικειμένων, ένα στρώμα πού κεῖται πάνω ἀπὸ τὴν ὑπερβατικὴ προβληματικὴ. Ἡ θεωρία τῆς τέχνης θὰ ἦταν ἤδη στὸν Kant δυνατὴ σέ αὐτὴ τὴ σφαῖρα ὡς θεωρία τῶν ἀντικειμένων καὶ ταυτόχρονα ὡς ιστορικὴ θεωρία. Ἡ θέση τῆς υποκειμενικότητος ἀπέναντι στὴν τέχνη δέν εἶναι, ὅπως υποθέτει ὁ Kant, ὁ τρόπος ἀντίδρασης στὰ μορφώματα, ἀλλὰ κυρίως ἐκεῖνο τό στοιχεῖο τῆς ἀντικειμενικότητός τους μέσω τοῦ οἰοῦ τὰ ἀντικείμενα τῆς τέχνης διακρίνονται ἀπὸ ἄλλα πράγματα. Τό υποκείμενο ἐνυπάρχει στὴ μορφή τους καὶ στό πνευματικὸ τους περιεχόμενο. Ὁ τρόπος ἀντίδρασης τῶν ἀνθρώπων ἐνυπάρχει στὰ μορφώματα, ἀλλὰ εἶναι κάτι δευτερεύον καὶ σέ μεγάλο βαθμὸ τυχαῖο. Ἡ τέχνη παραπέμπει σέ μιά παλαιότερη στάθμη ἐξέλιξης, ὅταν δέν υπήρχε ἀκόμη μιά τόσο σαφὴς διαχωριστικὴ γραμμὴ μεταξύ τοῦ πράγματος καὶ τῆς ἀντίδρασης σέ αὐτό. Αὐτὸ δημιουργεῖ τὴν ψευδὴ ἐντύπωση ὅτι οἱ μορφές ἀντίδρασης, πού εἶναι τό ἀντίστοιχο τῆς ἀπτῆς ἀντικειμενοποίησης, εἶναι προγενέστερες. "Ἄν δεχθούμε καὶ στὴν τέχνη, κατὰ προέκταση καὶ στὴν αισθητικὴ, αὐτὸ πού ἰσχύει στὴ διαδικασία ζωῆς τῆς κοινωνίας, δηλαδή τὴν προτεραιότητα τῆς παραγωγῆς ἐναντι τῆς πρόσληψης, αὐτὴ ἡ παραδοχὴ ἐμπεριέχει τὴν κριτικὴ τοῦ παραδοσιακοῦ, ἀπλοϊκοῦ αισθητικοῦ υποκειμενισμοῦ. Δέν πρέπει νά ἀνατρέχει κανεὶς στό βίωμα, τὸν δημιουργικὸ ἄνθρωπο καὶ ἄλλα παρόμοια, ἀλλὰ νά σκεφθούμε τὴν τέχνη σύμφωνα μέ τὴν ἀντικειμενικὰ ἀναπτυσσόμενη νομοτέλεια τῆς παραγωγῆς. Σέ αὐτὸ πρέπει νά ἐμμεῖνουμε ὅπωςδήποτε, καθὼς ἡ τονισμένη ἀπὸ τὸν Hegel προβληματικὴ τῶν

συναισθημάτων πού προκαλεί ένα έργο τέχνης έχει ένταθεί στο έπακρο μέ τη χειραγώγηση αυτών των συναισθημάτων. Οι υποκειμενικές επιδράσεις, σύμφωνα μέ τη βούληση της πολιτιστικής βιομηχανίας, στρέφονται συχνά έναντιον εκείνου στο όποιο υποτίθεται ότι τά υποκείμενα αντίδρουν. Από την άλλη μεριά τά έργα τέχνης, αντιδρώντας σέ αυτή τη χειραγώγηση, άποτραβιούνται ολοένα περισσότερο στην ίδια τους τη δομή καί έτσι συμβάλλουν στον τυχαίο χαρακτήρα τής επίδρασης των έργων, ενώ άλλοτε υπήρχε, άν όχι άρμονία, τουλάχιστον σχετική άναλογία μεταξύ επίδρασης καί αντίδρασης. Κατά συνέπεια ή καλλιτεχνική εμπειρία άπαιτεί μία γνωστική καί όχι μία συναισθηματική συμπεριφορά άπέναντι στα έργα τέχνης· τό υποκείμενο ενυπάρχει στα έργα καί τή δυναμική τους, ως στοιχείο· όταν έρχεται από έξω καί δέν υπακούει στην πειθαρχία τους είναι ξένο προς τήν τέχνη καί συνιστά ένα θεμιτό αντικείμενο τής κοινωνιολογίας.

Η αισθητική θά έπρεπε σήμερα νά ξεπεράσει τή διαμάχη μεταξύ Kant καί Hegel, χωρίς νά τήν άμβλύνει μέ μία σύνθεση. Η καντιανή έννοια τής ευαρέσκειας, ενός συναισθήματος προκαλούμενου από τή μορφή, είναι όπισθοδρομική σέ σύγκριση μέ τήν αισθητική εμπειρία καί δέν μπορεί πιά νά άποκατασταθεί. Η έγελιανή διδασκαλία γιά τό περιεχόμενο είναι πολύ ώμή. Η μουσική έχει άσφαλώς ορισμένο περιεχόμενο, αυτό πού συμβαίνει μέσα στο μουσικό έργο, καί όμως θά ήταν άστείο νά υπαχθεί στην έγελιανή έννοια του περιεχομένου. Ο υποκειμενισμός του Hegel είναι τόσο ολικός, τό πνεύμα άντιπροσωπεύει σέ τέτοιο βαθμό τά πάντα, πού ή διάκρισή του από τό Άλλο του, κατά συνέπεια καί ό καθορισμός του Άλλου, χάνεται μέσα στην αισθητική του. Επειδή τά πάντα είναι γι' αυτόν σέ τελική άνάλυση υποκείμενο, άτονεί τό Ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του υποκειμένου, τό πνεύμα ως στοιχείο των έργων τέχνης, καί δίνει τή θέση του στο στοιχείο του υλικού περιεχομένου, χωρίς νά αναπτύσσεται ή διαλεκτική σχέση ανάμεσά τους. Δέν μπορεί νά γλυτώσει από τήν κατηγορία ότι στην αισθητική του, παρά τίς μεγαλειώδεις άνακαλύψεις του, έγκλωβίσθηκε στή φιλοσοφία του στοχασμού,^{158β} τήν οποία ό ίδιος καταπολέμησε. Αγνοώντας τήν Ιδια του τήν αντίληψη, ό Hegel ακολουθεί στην αισθητική του τήν πρωτόγονη άποψη ότι ένα περιεχόμενο ή θεματικό υλικό διαμορφώνεται από τό αισθητικό υποκείμενο ή, όπως λένε μερικοί, «δουλεύεται»· ό Hegel προτιμά έτσι

καί αλλιώς νά ἀντιπαρατάσσει μέσω τού στοχασμοῦ πρωτόγονες ἀντιλήψεις κατὰ τού στοχασμοῦ. Εἰδικά στό ἔργο τέχνης, ἀν τὸ πούμε στή γλώσσα τού Hegel, τὸ περιεχόμενο καί ἡ ὕλη πρέπει νά εἶναι πάντοτε υποκειμενικά. Μόνο μέσω τῆς ὑποκειμενικότητάς τους γίνεται τὸ ἔργο τέχνης ἀντικειμενικό, τὸ "Ἄλλο τού υποκειμένου, διότι τὸ υποκείμενο εἶναι στήν ὕψη του ἀντικειμενικά διαμεσολαβημένο· μέ τὴν καλλιτεχνική διαμόρφωση ἐκδηλώνεται τὸ -λανθάνον- ἀντικειμενικό περιεχόμενό του, ἡ οὐσία του. Καμμιὰ ἄλλη ἀντίληψη γιὰ τὸ περιεχόμενο τῆς τέχνης δέν εἶναι βάσιμη· ἡ ἐπίσημη μαρξιστική αισθητική δέν κατανόησε οὔτε τὴ διαλεκτική οὔτε τὴν τέχνη. Ἡ μορφή ὡς τέτοια διαμεσολαβεῖται ἀπὸ τὸ περιεχόμενο, ὅχι ὅμως ὑπὸ τὴν ἐννοια ὅτι κάτι απλῶς ετερογενές πρὸς αὐτὴ δέχεται τὴ μορφή παθητικά, καί τὸ περιεχόμενο διαμεσολαβεῖται ἀπὸ τὴ μορφή· μορφή καί περιεχόμενο παραμένουν διακριτὰ στήν ἀμοιβαία διαμεσολάβησή τους, ἀλλὰ τὸ ἐσωτερικό περιεχόμενο τῶν ἔργων τέχνης, τὸ υλικό καί ἡ κίνησή τους, εἶναι κάτι ἐντελῶς διαφορετικό ἀπὸ τὸ περιεχόμενο ὡς κάτι ἀπομονώσιμο, τὴν ὑπόθεση ενός θεατρικοῦ ἔργου ἢ τὸ θέμα ενός πίνακα ζωγραφικῆς, πού ὁ Hegel ἀφελῶς τὰ ταύτιζε μέ τὸ περιεχόμενο. Ἡ σκέψη τόσο τού Hegel ὡς καί τού Kant δέν μπορεῖ νά παρακολουθήσει τὰ αισθητικά φαινόμενα καί μένει πίσω ἀπὸ τὴν ἐξέλιξή τους. Ὁ Kant δέν συλλαμβάνει τὸ βάθος καί τὸν πλοῦτο τού περιεχομένου, ὁ Hegel τὴν κυρίως αισθητική διάστασή του. Τὸ περιεχόμενο ενός πίνακα δέν εἶναι μόνον αὐτὸ πού παριστάνει, ἀλλὰ ὅλα τὰ χρωματικά στοιχεῖα, οἱ δομές καί οἱ σχέσεις πού περιλαμβάνει· τὸ περιεχόμενο ενός μουσικοῦ ἔργου, σύμφωνα μέ τὰ λόγια τού Schönborg, εἶναι ἡ ἱστορία ενός θέματος. Σέ αὐτὰ μπορούμε νά συνυπολογίσουμε ὡς στοιχεῖο καί τὸ ἀντικείμενο: στή λογοτεχνία τὴν ὑπόθεση ἢ τὴν ἱστορία πού ἀφηγεῖται ὁ συγγραφέας. Εἰς οὗτο σημαντικά εἶναι ὅμως ὅλα ἐκεῖνα πού τὸ περιεχόμενο ὑφίσταται μέσα στό ἔργο, ὁ τρόπος μέ τὸν ὁποῖο ὁργανώνεται καί μεταβάλλεται. Ἡ μορφή καί τὸ περιεχόμενο δέν πρέπει νά συγχέονται μεταξύ τους, πρέπει ὅμως νά ἀπελευθερωθοῦν ἀπὸ τὴν ἀκαμπτὴ καί ἀγόνη ἀντιθετικὴ τους σχέση. Ἡ παρατήρηση τού Bruno Liebruck, ὅτι τίς ἀντιλήψεις τού Hegel γιὰ τὴν πολιτική καί τὴ φιλοσοφία τού δικαίου μπορούμε νά τίς ἀντλήσουμε μᾶλλον ἀπὸ τὴν *Επιστήμη τῆς λογικῆς* παρά ἀπὸ τίς *Παραδόσεις* καί τὰ ἄλλα ἔργα του πού πραγματεύονται αὐτὰ τὰ θέματα, ἰσχύει καί γιὰ τίς αἰσθητι-

κές του αντίληψης: ή *Αισθητική* του είναι ελλιπής στην ανάπτυξη της διαλεκτικής της και περιμένει τη μετεξέλιξή της. Στην αρχή του δεύτερου μέρους της *Λογικής* του ο Hegel εξηγεί ότι οι κατηγορίες του στοχασμού είναι προϊόντα του γίνεσθαι και παραταύτα ισχύουν· υπό τό ίδιο πνεύμα ο Nietzsche αποδόμησε στο *Λυκόφως* των ειδώλων τόν μύθο ότι κανένα προϊόν του γίνεσθαι δέν μπορεί νά είναι αληθές. Αύτή τή γραμμή θά έπρεπε νά είχε ακολουθήσει ή *Αισθητική* του Hegel. Αυτό πού καθιερώνεται σέ αύτή ως αιώνιος κανόνας είναι, ως προϊόν του γίνεσθαι, παροδικό, καί άπαρχαιώνεται δυνάμει τής ίδιας του τής άξίωσης, τού ισχυρισμού του ότι δέν μπορεί νά χαθεί. Σέ αντίθεση πρός αύτή τήν άξίωση, οι έκάστοτε επιταγές καί κανόνες, πού άναδύονται μέσα από τήν κίνηση τής Ιστορίας, δέν είναι κάτι τυχαίο καί μή δεσμευτικό, άλλα έχουν αντικειμενικό χαρακτήρα λόγω τού Ιστορικού τους περιεχομένου. Εφήμερο στην αισθητική είναι τό στέρεο μέρος της, ό σκελετός της. Η αισθητική δέν πρέπει νά άναπτύξει τήν αντικειμενικότητα τού Ιστορικού της περιεχομένου Ιστορικά, ως άναγκαία καί άναπόφευκτη λόγω τής πορείας τής ιστορίας, άλλα νά τήν κατανοήσει μέσα από τή μορφή αυτού τού περιεχομένου. Η αισθητική δέν κινείται καί αλλάζει στην Ιστορία σύμφωνα μέ τό τετριμμένο μοντέλο σκέψης: ή ιστορία ενυπάρχει στό περιεχόμενο αλήθειας της. Γιαυτό λοιπόν είναι καθήκον μιας ιστοριοφιλοσοφικής άνάλυσης τής Ιστορικής κατάστασης νά φανερώσει μέ τήν πρέπουσα αυστηρότητα αυτό πού άλλοτε είχε θεωρηθεί ως αισθητικό *a priori*. Τά συνθήματα πού βγαίνουν από τέτοιες ερμηνείες ιστορικών καταστάσεων είναι πίο αντικειμενικά από τούς γενικούς κανόνες, άπέναντι στους οποίους σύμφατα μέ τά φιλοσοφικά ήθη είναι ύπόλογα. Θά μπορούσε νά δείξει κανείς ασφαλώς ότι τό περιεχόμενο αλήθειας μεγάλων αισθητικών μανιφέστων ή παρόμοιων διακηρύξεων έχει λάβει τή θέση τών αντίληψεων πού επεξεργαζόταν παλαιότερα ή φιλοσοφική αισθητική. Η αναμενόμενη καί άναγκαία φιλοσοφική αισθητική θά έπρεπε νά είναι ή αυτοσυνείδηση αυτού τού περιεχομένου αλήθειας ενός ριζικά χρονικού φαινομένου. Αυτό όμως άπαιτεί, ως αντίστιξη στην άνάλυση τής Ιστορικής κατάστασης, τήν αντιπαράθεση τών παραδοσιακών αισθητικών κατηγοριών μέ αύτή τήν άνάλυση. Μόνον αύτή συσχετίζει τήν καλλιτεχνική εξέλιξη μέ τή δυναμική κίνηση τής έννοιας.

*Αν η προσπάθεια ανάπτυξης μιας αισθητικής δέν μπορεί σήμερα νά προτάξει μιά γενική μεθοδολογία, όπως συνηθιζόταν άλλοτε, αυτό αποτελεί μέρος τής μεθοδολογίας της καί Οφείλεται στη σχέση μεταξύ τού αισθητικού αντικειμένου καί τής αισθητικής σκέψης. Ή επιμονή στη μέθοδο δέν μπορεί νά άπαντηθεῖ σωστά μέ την άντιπαράταξη μιας νέας μεθόδου στίς παλαιές καί εγκεκριμένες. Ενόσω δέν μπαίνει κανείς στά έργα όπως μπαίνει στην εκκλησία, γιά νά χρησιμοποιήσουμε την παρομοίωση τού Goethe, ό λόγος περί αντικειμενικότητας στά αισθητικά πράγματα, είτε πρόκειται γιά την αντικειμενικότητα τού καλλιτεχνικού περιεχομένου είτε γιά εκείνη τής γνώσης του, παραμένει απλός ισχυρισμός. Στο μηχανικά αυτοματοποιημένο άντεπιχείρημα ότi εδώ γίνεται λόγος γιά την αντικειμενικότητα τη στιγμή πού έχουμε νά κάνουμε άπλώς μέ υποκειμενικές γνώμες καί ότi τό αισθητικό περιεχόμενο, στό όποιο καταλήγει ή αντικειμενικά προσανατολισμένη αισθητική, είναι δήθεν μιά προβολή καί τίποτε περισσότερο, σέ ένα τέτοιο άντεπιχείρημα λοιπόν μπορεί νά δοθεῖ μόνο μιά αποτελεσματική άπάντηση: νά καταδειχθεῖ τό αντικειμενικό καλλιτεχνικό περιεχόμενο στά Ίδια τά έργα τέχνης. Μιά μέθοδος νομιμοποιείται μέ τήν ανάπτυξη της, καί αυτό δέν επιτρέπει τήν προϋπόθεσή της. *Αν ή αισθητική αντικειμενικότητα προτασσόταν ως άφηρημένη γενική άρχή πρίν από τήν ανάπτυξη της, θά ήταν συνεχώς σέ μειονεκτική θέση καθώς δέν τήν προστατεύει κανένα σύστημα* ή αλήθεια της συγκροτείται στά μεταγενέστερα βήματα, στήν ανάπτυξη της, όχι στό πρώτο βήμα. Αυτή είναι ή μόνη άρχή πού έχει νά άντιτάξει στήν άνεπαρκεία τής αρχής. Ή ανάπτυξη άπαιτεῖ άσφαλώς από τή μεριά της τόν κριτικό στοχασμό πάνω στίς αρχές. Αυτός τήν προστατεύει από αύθαίρετες καί άνεύθυνες σκέψεις. Τό πνεύμα όμως πού κατανοεί τά έργα τέχνης προστατεύεται από τήν άλαζονεία του δυνάμει τού αντικειμενοποιημένου πνεύματος πού είναι ήδη αυτά καθ' έαυτά τά έργα τέχνης. Αυτό πού άπαιτεῖ από τό ύποκειμενικό πνεύμα είναι ό αυθορμητισμός του. Γνώση τής τέχνης σημαίνει τήν έπαναρρυστοποίηση τού αντικειμενοποιημένου πνεύματος μέσω τού στοχασμού. Ή αισθητική όμως πρέπει νά προφυλαχθεῖ από τήν πίστη ότi γίνεται συγγενής τής τέχνης όταν ως διά μαγείας, γλυτιάνοντας από περίπλοκες έννοιολογικές προσπάθειες, μπορεί νά πει κατευθείαν τί είναι ή τέχνη. Ό διαμεσολαβημε-

νος χαρακτήρας τής σκέψης διαφέρει ποιοτικά από τόν αντίστοιχο τών έργων τέχνης. Αυτό πού στην τέχνη είναι διαμεσολαβημένο, τό στοιχείο πού τό κάνει νά είναι κάτι διαφορετικό από τό απλό τους τόδε π, πρέπει νά διαμεσολαβηθεῖ καί πάλι από τόν στοχασμό: μέσω τών εννοιών. Αυτό όμως δέν επιτυγχάνεται μέ την απομάκρυνση τών έννοιών από την καλλιτεχνική λεπτομέρεια, αλλά μέ τή στροφή τους σέ αὐτή, "Όταν, λίγο πρίν από τό τέλος τού πρώτου μέρους τής σονάτας γιά πιάνο *Les Adieux* τού Beethoven, ένας φευγαλέος συνειρμός πού διαρκεῖ τρία μέτρα θυμίζει τό ποδοβολητό άλογων, αὐτό τό σύντομο χωρίο πού ντροπιάζει κατευθείαν κάθε έννοια, ένας ήχος πού δέν αναγνωρίζεται καν ξεκάθαρα μέσα στό πλαίσιο αὐτοῦ τού μέρους, άφού αντιπροσωπεύει τήν έξαφάνιση, εκφράζει πιά καλά τήν ελπίδα τού γυρισμού από όσο θά συνειδητοποιούσε ό γενικός στοχασμός πάνω στήν ουσία αὐτοῦ τού φευγαλέου-διαρκούς ήχου. Μόνο μιά φιλοσοφία πού θά κατάφερνε νά κατασκευάσει τό αισθητικό όλον από τέτοιες μικροφιγούρες φθάνοντας ως τόν πυρήνα τους θά μπορούσε νά προσφέρει αὐτό πού υπόσχεται. Αλλά αὐτό άπαιτεῖ από τή μεριά της νά είναι ή Ιδια ένας άνεπτυγμένος, διαμεσολαβημένος στοχασμός. 'Αν άντ' αὐτοῦ επιχειρούσε κανείς μέ πρωτογενή λόγια καί ξόρκια νά «δεσμεύσει» τό μυστήριο τής τέχνης, τό κέρδος θά ήταν μηδαμινό, μιά σειρά από ταυτολογίες, τό πολύ μερικά τυπικά-μορφολογικά χαρακτηριστικά από τά όποια θά έχει έξαμυσθεῖ ακριβώς ή ουσία πού οί γλωσσικές χειρονομίες καί ή ανησυχία γιά τήν προέλευση έχουν σφετερισθεῖ. Ἡ φιλοσοφία δέν είναι τόσο εύτυχής όπως ό Οιδίπους πού απάντησε σωστά στό αινιγματικό ερώτημα, άν καί ή εύτυχία τού ήρωα άποδείχθηκε απατηλή. Επειδή ό αινιγματικός χαρακτήρας τής τέχνης άρθρώνεται μόνο στους αστερισμούς κάθε μεμονωμένου έργου, λόγω τών τεχνικών διαδικασιών τών έργων οί έννοιες δέν είναι μόνο κάτι άναγκαίο γιά τήν αποκρυπτογράφηση τους, αλλά είναι καί μιά εύκαιρία. Ἡ τέχνη είναι από τόν χαρακτήρα της καί στήν ιδιαιτερότητά της κάτι περισσότερο από αὐτή τήν Ιδιαιτερότητα. 'Ακόμη καί ή άμεσότητά της είναι διαμεσολαβημένη καί κατ' αὐτά έχει μιά έκλεκτική συγγένεια μέ τίς έννοιες. Δικαιολογημένα ό άπλός κοινός νους δέν θέλει μιά αισθητική εγκλωβισμένη στόν αὐτοανατρεπόμενο νομιναλισμό, στήν άνάλυση τών μεμονωμένων έργων, μολονότι δέν

μπορεί νά υπάρξει καί χωρίς αυτή. Ἐνῶ δέν επιτρέπεται νά παραμελεί τήν ελευθερία της νά στρέφεται πρὸς τό μοναδικό καί Ἰδιαίτερο, ὁ δεύτερος στοχασμός, πού ἤλθε ἡ ὥρα του καί στην αισθητική, κινεῖται σε ἓνα περιβάλλον ἀπομακρυσμένο ἀπὸ τὰ ἔργα τέχνης. Χωρὶς μιὰ δόση ἀπαισιοδοξίας ἀπέναντι στοῦ πλήρους Ἰδανικοῦ της ἡ αισθητικὴ θά γινόταν θύμα μιᾶς χίμαιρας, τῆς αὐταπάτης ὅτι μπορεῖ νά εἶναι συγκεκριμένη ὅπως καί ἡ τέχνη, κάτι πού εἶναι ἀμφίβολο καί σέ αὐτὴ καί ὁποσδήποτε δέν εἶναι ἡ περίπτωση τῆς θεωρίας. Μολονότι ἐγείρει ἐνστάση κατὰ των μεθόδων ἀφαιρετικῆς γενίκευσης καί ταξινομήσης, ἡ αισθητικὴ δέν μπορεῖ ἐντούτοις νά ἀπαλλαγεῖ ἀπὸ τίς γενικεύσεις· ἓνα ἀπὸ τὰ ἀντικείμενά της εἶναι ἡ ταξινόμηση τῆς τέχνης σέ εἶδη. Τὰ εἶδη των ἔργων τέχνης, ὅσο καταπιεστικά καί ἀν ἔχουν γίνει, δέν εἶναι πάντως ἀπλές ονομασίες χωρὶς περιεχόμενο (*flatus vocis*), ἀν καί ἡ ἀντίθεση στίς γενικές ἐννοιες εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ οὐσιώδη κινούμενα αἰτία τῆς τέλειᾶς ἀρμονίας. Κάθε ἔργο τέχνης, ἀκόμη καί ὅταν ἐμφανίζεται ὡς μῶρφομα τέλειᾶς ἀρμονίας, εἶναι ἓνα σύμπλεγμα προβλημάτων. Ὡς τέτοιο συμμετέχει στὴν ἱστορία καί ἐτσι ξεπερνά τὴ μοναδικότητά του. Στὸ πλαίσιο προβλημάτων κάθε ἔργου τέχνης κατασταλάζει ὁ ἐξωτερικὸς κόσμος καί συγκροτεῖ τὴ μονάδα του. Στὴ ζώνη τῆς ἱστορίας ἡ αισθητικὴ μονάδα ἐπικοινωνεῖ μὲ τὴν ἐννοιά της. Ἡ ἱστορία εἶναι ἐνύπαρκτη στὴν αισθητικὴ θεωρία. Οἱ κατηγορίες της εἶναι ριζικά ἱστορικές· αὐτὸ προσδίδει στὴν ἀνάπτυξή τους τὸν χαρακτήρα τῆς ἀναγκαιότητας, ὁ ὅποιος θά μπορούσε ἀσφαλῶς νά ἐπικριθεῖ ὡς φαινομενικός, ἀλλὰ παραταῦτα ἔχει ἀρκετὴ δύναμη γιὰ νά σπᾶσει τὸν αισθητικὸ σχετικισμό, πού παρ-ουσιάζει τὴν τέχνη ὡς σύνολο παράλληλων καί ἀσύνδετων ἔργων τέχνης. Ὅσο προβληματικό καί ἀν εἶναι ἀπὸ γνωσιολογικὴ ἀποψη νά πει κανεὶς ποτέ γιὰ ἓνα ἔργο τέχνης, πόσο μάλλον γιὰ τὴν τέχνη στοῦ συνολό της, ὅτι εἶναι «ἀναγκαῖο» -κανένα ἔργο τέχνης δέν εἶναι ἀπολύτως ἀναγκαῖο νά ὑπάρχει-, ἡ σχέση μεταξύ των ἔργων τέχνης ἐξαρτάται ἐντούτοις ἀπὸ ὅρους καί αὐτὸς ὁ καθορισμός της προεκτείνεται στὴν ἐσωτερικὴ σύνθεσή τους. Ἡ κατασκευὴ τέτοιων πλαισίων προβλημάτων οδηγεῖ σέ αὐτὸ πού ἡ τέχνη δέν εἶναι ἀκόμη καί πού, μόνον ἀν ἦταν, θά ἀποτελούσε τό πραγματικό ἀντικείμενο τῆς αισθητικῆς. Ἡ συγκεκριμένη ἱστορικὴ θέση τῆς τέχνης δηλώνει συγκεκριμένες ἀπαιτήσεις. Μὲ τὸν στοχασμὸ πά-

νω σέ αυτές άρχίζει ή αισθητική· μόνο μέσω αυτού του στοχασμού μπορεί νά φανεί στον όρίζοντα τί είναι τέχνη. Διότι ή τέχνη καί τά έργα τέχνης είναι μόνον αυτό πού μπορούν νά γίνουν. Έπειδή κανένα έργο τέχνης δέν μπορεί νά διαλύσει πλήρως τήν εσωτερική του ένταση καί σέ τελική ανάλυση ή Ιστορία προσβάλλει άκόμη καί τήν ιδέα μιας τέτοιας διάλυσης, ή αισθητική θεωρία δέν μπορεί νά άρκεσθεϊ στήν ερμηνεία τών υπαρχόντων έργων τέχνης καί τής έννοιάς τους. Προσεγγίζοντας τό περιεχόμενο αλήθειας τους, ή αισθητική ως φιλοσοφία οδηγείται πέρα από τά έργα τέχνης. Η συνείδηση τής αλήθειας τών έργων τέχνης, όντας φιλοσοφική, αγγίζει τή φαινομενικά πίο εφήμερη μορφή αισθητικού στοχασμού, τό μανιφέστο. Μεθοδολογική αρχή είναι ότι τά νεώτερα φαινόμενα πρέπει νά ρίχνουν φως σέ ολόκληρη τήν τέχνη καί όχι αντίστροφα, όπως συνηθίζεται στόν Ιστορισμό καί τή φιλολογία, πού λόγω τής άστικής τους νοοτροπίας κατά βάθος δέν θέλουν καμμιά αλλαγή. "Αν αλήθεύει ή θέση τού Valéry ότι τό καλύτερο πού προσφέρει μιá καινοτομία ανταποκρίνεται σέ μιá παλαιό ανάγκη, τότε τά αυθεντικά έργα τέχνης είναι κριτικές τών έργων τού παρελθόντος. Η αισθητική γίνεται κανονιστική καθώς άρθρώνει αύτή τήν κριτική. Αυτό όμως έχει άναδρομική ισχύ· μόνον από μιá τέτοια αισθητική θά μπορούσε νά περιμένει κανείς μερικά από εκείνα πού ή γενική αισθητική απλώς καμώνεται πώς προσφέρει.

Επίλογος τών επιμελητών

Ἡ μεταφορική έκφραση του Adorno γιά τά έργα τέχνης ισχύει κυριολεκτικά γιά τό τελευταίو φιλοσοφικό του έργο, πού τό άφησε ημιτελές: «Τό απόσπασμα δείχνει την παρέμβαση τού θανάτου στό έργο. Καταστρέφοντάς το τού άφαιρεί τό στίγμα τής φαινομενικότητας». Τό κείμενο τής *Αισθητικής θεωρίας*, όπως τό βρήκαν οί επιμελητές τόν Αύγουστο τού 1969 καί τό εξέδωσαν όσο πίο πιστά γινόνταν, είναι ένα έργο σέ εξέλιξη (work in progress) καί όχι ένα αποπερατωμένο βιβλίο έτοιμο γιά εκτύπωση. Λίγες μέρες πρίν από τόν θάνατό του ό Adorno έγραφε σέ μία επιστολή οτι γιά τήν τελική εκδοχή «άπαιτεΐται άκόμη μία άπεγνωσμένη προσπάθεια»: «άλλά άφορά κυρίως τήν όργάνωση, δχι πλέον τήν ουσία τού βιβλίου», άφού, όπως δηλώνει, «κατά βάση όλα έχουν διατυπωθεί». Ἡ τελευταία έπεξεργασία, πού ό Adorno ήλπιζε οτι θά τήν αποπεράτωνε μέχρι τά μέσα τού 1970, θά περιλάμβανε πολλές άνακατατάξεις μέσα στό κείμενο καθώς καί περικοπές· προέβλεπε επίσης τήν ενσωμάτωση τών αποσπασμάτων πού στήν παρούσα έκδοση παρατίθενται ως Παραλειπόμενα. Ἡ «άρχική εισαγωγή» θά είχε άντικατασταθεΐ μέ μία νέα. Τέλος, ό Adorno θά βελτίωνε τή διατύπωση μερικών λεπτομερειών. Ἐτσι λοιπόν τό έργο στό σύνολό του άπέμεινε ένας κορμός, ό όποιος μαζί μέ τήν *Αρνητική διαλεκτική* καί ένα έργο ηθικής φιλοσοφίας πού σχεδίαζε νά γράφει, σύμφωνα μέ τή βούληση τού Adorno θά «άντιπροσώπευε αυτά πού έχω νά ρίξω στήν πλάστιγγα». ¹⁵⁸⁷ Ἄν καί αυτή ή δήλωση αδικεί τά άλλα βιβλία του, από τόν *Kierkegaard* [1933] μέχρι τή μονογραφία γιά τόν *A. Berg* [1968], κάτι πού τό πολύ ό Ἰδιος ό συγγραφέας δικαιούται Ἰσως νά πράξει, ταυτόχρονα μάς επιτρέπει νά ύποπτευούμε σέ *ποιο* έργο παρενέβη τότε ό θάνατος, *ποιο* έργο έμεινε ημιτελές. Τό γεγονός οτι «ό αποσπασματικός χαρακτήρας» εμπλουτίζει «τό έργο ως έκφραση» -ώς

έκφραση εκείνης τής κριτικής των αποπερατωμένων, τών κλειστών συστημάτων, ή όποια αποτέλεσε ένα βαθύτατο κίνητρο τής φιλοσοφίας τού Adorno - καί τού αφαιρεί τό στίγμα τής φαινομενικότητας, στην όποια σύμφωνα με την αντίληψη τού Adorno εμπλέκεται κατ' ανάγκη κάθε πνευματικό έργο, έχει ελάχιστη βαρύτητα σέ σχέση μέ την καταστροφή πού μαρτυρεί τό κείμενο τής *Αισθητικής θεωρίας*. Ό Adorno χρησιμοποιεί τόν όρο απόσπασμα υπό δύο έννοιες. Η μία αναφέρεται σέ κάτι παραγωγικό: ότι οί συστηματικά σχεδιασμένες θεωρίες πρέπει νά διαλυθούν σέ αποσπάσματα γιά νά αποκαλύψουν τό περιεχόμενο αλήθειας τους. Αυτή ή έννοια δέν ισχύει γιά τήν *Αισθητική θεωρία*. Ό απόσπασματικός της χαρακτήρας είναι αποτέλεσμα τής παρέμβασης τού θανάτου σέ ένα έργο πού δέν πρόλαβε νά πραγματοποιήσει τόν νόμο τής μορφής του. Γιά τή φιλοσοφία τού Adorno στό σύνολό της είναι ούσιώδες ότι δέν προσπαθεί από τίς καταστροφές πού επιφέρει ό θάνατος νά έκθλίψει ένα τέτοιο νόημα πού θά μάς επέτρεπε νά τίς αποδεχθούμε. Δύο βιογραφικά αποσπάσματα εξίσου μεγάλης άξίας είχαν εξαιρετική σημασία γιά τόν Adorno: μέχρι τόν θάνατό του δέν μπορούσε νά συμβιβασθεί μέ τήν Ιδέα ότε ούτε τό *Passagenwerk* τού Benjamin θά μπορούσε νά σωθεί ούτε ή ενορχήστρωση τής *Lulu* τού A. Berg είναι αποπερατωμένη. Κανενός είδους έκδοση τής *Αισθητικής θεωρίας* δέν μπορεί νά αποκρύψει τόν αποσπασματικό χαρακτήρα τού έργου ούτε θά ήταν επιτρεπτό νά επιχειρήσει μιά συγκάλυψή του. Από τήν άλλη μεριά είναι άδύνατον νά συμφιλιωθεί κανείς μέ τήν αποσπασματικότητά του. Άν καί τό έργο τού Adorno δέν αποπερατώθηκε λόγω ενός τυχαίου συμβάντος καί δέν συμμορφώνεται κανείς εύκολα μέ αύτή τήν ήμιτέλεια, ή αληθινά πιστή στάση, πού ό Ιδιος ό Adorno τήν τηρούσε μέ άπαράμιλλο τρόπο, δέν μας επιτρέπει ωστόσο νά θίξουμε τόν αποσπασματικό χαρακτήρα τού έργου μέ απόπειρες ολοκλήρωσής του.

Ό Adorno ανέλαβε πάλι τή διδακτική δραστηριότητά του στό Πανεπιστήμιο τής Φραγκφούρτης τό χειμερινό εξάμηνο 1949/50 καί ήδη τό έπόμενο εξάμηνο περιέλαβε στό πρόγραμμά του μιά παράδοση αισθητικής. Τά έπόμενα χρόνια επανήλθε τέσσερις άκόμη φορές μέ παραδόσεις πάνω στό ίδιο άντικείμενο, τελευταία μάλιστα μέ μιά διπλή παράδοση κατά τό εαρινό εξάμηνο 1967 καί τό χειμερινό 1967/68, όταν είχε γράψει ήδη ένα μεγάλο μέρος τής *Αισθητικής θε-*

ωρίας. Δεν μπορεί νά εξακριβωθεί μέ βεβαιότητα πότε έλαβε την απόφαση νά συγγράψει ένα βιβλίο αισθητικής, κατά καιρούς όμως ό Adorno μιλούσε γι' αυτό τονίζοντας ότι είναι μιά από τίς εργασίες πού «μιά ολόκληρη ζωή άναβάλλω». Σημειώσεις του γιά ένα βιβλίο αισθητικής υπάρχουν τουλάχιστον από τόν Ιούνιο 1956. Ή επιθυμία τού φίλου του Peter Suhrkamp, πού πέθανε τό 1959, νά έχει μιά αισθητική τού Adorno γιά τόν εκδοτικό του οίκο πρέπει νά συνέβαλε στη συγκεκριμενοποίηση τού σχεδίου του. Π ιό σημαντική ήταν άσφαλώς γιά τόν Adorno ή ιδέα νά ενοποιήσει τίς σκέψεις του σέ μιά αισθητική, νά αναπτύξει θεωρητικά όλες τίς άντιλήψεις πού είχε καταγράψει ως τότε σέ πολλές έργασίες μέ μουσικά καί λογοτεχνικά θέματα, στίς όποιες συχνά άποδόθηκε ό χαρακτήρας πνευματωδών σχολίων ή άκόμη καί ραψωδικών παρατηρήσεων. Ή προτεραιότητα τής ούσιαστικής-θεματικής σκέψης στή φιλοσοφία τού Adorno μπορεί νά μήν τού επέτρεπε νά προσέξει τήν ενότητα τής φιλοσοφικής του συνείδησης. Ό Adorno δέν αντιλαμβανόταν τίς ούσιαστικές-θεματικές έργασίες του πάνω στήν τέχνη ως «εφαρμογές, αλλά ως αναπόσπαστα συστατικά τής ίδιας τής αισθητικής θεωρίας». - Στίς 4 Μαΐου 1961 ό Adorno άρχισε νά υπαγορεύει τό κείμενο μιας πρώτης εκδοχής τής *Αισθητικής θεωρίας*, πού ήταν διαρθρωμένο σε σχετικά μικρές παραγράφους. Αύτή ή εργασία διακόπηκε σύντομα γιά νά δώσει τή θέση της στή συγγραφή τής *Αρνητικής διαλεκτικής*, ή οποία αποπερατώθηκε τό καλοκαίρι τού 1966. Στίς 25 'Οκτωβρίου 1966 ό Adorno καταπιάστηκε μέ μιά νέα εκδοχή τής *Αισθητικής θεωρίας* ή ύποδιαίρεση σέ παραγράφους έγκαταλείφθηκε υπέρ τού χωρισμού σέ κεφάλαια. Μεγάλες προσπάθειες κατέβαλε γιά τή «σχηματοποίηση», τή λεπτομερή διάταξη τού περιεχομένου τού βιβλίου. Στά τέλη Ιανουαρίου 1967 είχε υπαγορεύσει ήδη περίπου ένα τέταρτο τού κειμένου. Ή υπαγόρευση συνεχίστηκε ολόκληρο τό 1967. Παράλληλα έγραψε διάφορες έργασίες, μεταξύ άλλων τήν εισαγωγή στή γερμανική μετάφραση τού βιβλίου τού E. Durkheim *Κοινωνιολογία καί φιλοσοφία* καί τόν Πρόλογο σέ μιά έπιλογή ποιημάτων τού Rudolf Borchardt. Σύμφωνα μέ μιά έγγραφη στό ημερολόγιό του, στίς 25 Δεκεμβρίου 1967 αποπερατώθηκε ή πρώτη γραφή τής *Αισθητικής θεωρίας* στή μορφή ενός άνεπεξέργαστου υπαγορευμένου κειμένου. Αύτή ή σημείωση φαίνεται ώστόσο πρόωρη, καθώς σέ ένα γράμμα τής 8ης Ιανουαρίου 1968 αναφέρει: «Ή πρώτη γραφή είναι σχεδόν έτοιμη». Καί τέλος, στίς 24 Ιανουα-

ρίου, γράφει: «Στό μεταξύ τελείωσα την πρώτη γραφή του μεγάλου μου βιβλίου, τής *Αισθητικής θεωρίας*». Η υπαγορευμένη εκδοχή περιλαμβάνει τήν εισαγωγή και επτά κεφάλαια που τιτλοφορούνται «Κατάσταση», «Τί ήταν ή τέχνη ή Σχετικά με τήν πρωτοϊστορία», «Υλισμός», «Νομιναλισμός», «Κοινωνία», «Συνθήματα» και «Μεταφυσική». Εκτός από μερικές παραγράφους ολόκληρο τό κείμενο του 1961 ενσωματώθηκε στη νέα εκδοχή. Άλλά και αυτή δύσκολα άναγνωρίζεται μέσα στήν τελευταία εκδοχή, που είναι ταυτόσημη με τό κείμενο του παρόντος τόμου. Σχετικά με τήν κατάρτιση τής όριστικής εκδοχής και τή σχέση της με τήν πρώτη υπαγόρευση ό Adorno γράφει σέ μία επιστολή: «Τότε μόνον αρχίζει ή κύρια δραστηριότητα, δηλαδή ή οριστική διατύπωση· ή δεύτερη εκδοχή είναι για μένα πάντοτε ό άποφασιστικός κύκλος εργασίας, ενώ ή πρώτη εκδοχή περιέχει απλώς τό ακατέργαστο υλικό ή [...]: είναι μία οργανωμένη αύτοεξαπάτηση, ένας ελιγμός που μου επιτρέπει νά καταλάβω τή θέση του κριτικού των δικών μου εργασιών, ή όποια σέ μένα είναι πάντοτε ή πίο παραγωγική». Η κριτική άναθεώρηση τής *Αισθητικής θεωρίας* έδειξε πάντως ότι αυτή τή φορά ήταν και ή δεύτερη εκδοχή απλώς μία προσωρινή μορφή.

Μετά τήν άποπεράτωση τής υπαγόρευσης οί εργασίες δέν συνεχίσθηκαν. Ό Adorno έπιδόθηκε σέ κοινωνιολογικές εργασίες που είχε άναλάβει νά γράψει, όπως ή εναρκτήρια εισήγηση για τό 16ο συνέδριο των Γερμανών κοινωνιολόγων και ή εισαγωγή για τόν συλλογικό τόμο *Der Positivismusstreit in der deutschen Soziologie* (Η διαμάχη για τόν θετικισμό στη γερμανική κοινωνιολογία). Τήν ίδια περίοδο έγραψε τό βιβλίο του για τόν Alban Berg. Τέτοιους περισπασμούς από τήν «κύρια εργασία» ό Adorno τούς θεωρούσε πάντοτε εύεργετικούς διορθωτικούς παράγοντες. Ήλθαν όμως νά προστεθούν οί συζητήσεις με τό φοιτητικό κίνημα διαμαρτυρίας και ή αύξημένη απορρόφησή του από τίς πολιτικές άντιπαραθέσεις για τήν πανεπιστημιακή μεταρρύθμιση· ενώ πολλά στοιχεία από τίς συζητήσεις με τούς φοιτητές βρήκαν τή θέση τους στό δοκίμιο «Marginalien zu Theorie und Praxis», οί δεύτερες ήταν εντελώς άγονες, επίπονες και χρονοβόρες. Μόνο στίς άρχές Σεπτεμβρίου 1968 κατάφερε επιτέλους νά στραφεί πάλι στήν *Αισθητική θεωρία*. Κατ' άρχάς κάλυψε ολόκληρο τό κείμενο με κριτικές παρασημειώσεις προετοιμάζοντας έτσι τήν κανονική διόρθωση, ή όποία σννίστατο σέ μία ριζική χειρόγραφη άνάπλαση του υπαγορευμένου κειμένου,

πού στο μεταξύ είχε δακτυλογραφηθεί: δέν έμεινε ούτε μία πρόταση άμετάβλητη καί σχεδόν καμμία στην αρχική της θέση· αμέτρητα χωρία προστέθηκαν καί πολλά άλλα, εν μέρει μακροσκελή, διαγράφηκαν. Στην πορεία αυτής τής διαδικασίας, πού άρχισε στις 8 'Οκτωβρίου 1968, ό Adorno έγκατέλειψε πάλι την υποδιαίρεση σέ κεφάλαια καί προτίμησε ένα συνεχές κείμενο μέ ενδιάμεσα κενά σέ κάθε αλλαγή παραγράφου. Αυτή ή διαδικασία ολοκληρώθηκε στις 5 Μαρτίου 1969. Τρία κεφάλαια τής παλαιότερης εκδοχής έμειναν έξω από τό κύριο κείμενο· δύο από αυτά —«Συνθήματα» καί «Κατάστασην διορθώθηκαν επίσης τόν Μάρτιο, ενώ ή ανάπτυξη τού τελειοπαίου κεφαλαίου —«Μεταφυσικήν αποπερατώθηκε στις 14 Μαΐου. Τίς έπόμενες εβδομάδες γράφθηκαν πολυάριθμες παρεμβολές, οί οποίες μέ τό τρίτο «χέρι» θά έβρισκαν τή θέση τους μέσα στό κύριο κείμενο καί εν μέρει θά αντικαθιστούσαν διάφορα χωρία του πού ό Adorno έκρινε άνεπαρκή. Τό τελευταίο χρονολογημένο κείμενο φέρει τήν ημερομηνία 16 'Ιουνίου 1969.

Η μορφή παρουσίασης τού βιβλίου, πού μάλλον δυσχεραίνει σημαντικά τήν πρόσληψή του, δέν οφείλεται μόνο στόν αποσπασματικό χαρακτήρα τής *Αισθητικής θεωρίας*. Έπεξέργαζόμενος τή δεύτερη εκδοχή, ό Adorno βρέθηκε μπροστά σέ προβλήματα πού δέν τά είχε φαντασθεί σέ αυτή τή μορφή. 'Αφορούν τόσο τή διάταξη τού κειμένου όσο προπάντων τή σχέση μεταξύ τής παρουσίασης καί τού περιεχομένου της. Ο Adorno άναφέρεται σέ αυτά τά προβλήματα σέ επιστολές του: «Είναι ενδιαφέρον ότι στήν πορεία τής εργασίας τό *περιεχόμενο* των σκέψεων μέ υποχρεώνει νά βγάλω ορισμένα συμπεράσματα γιά τή μορφή, τά οποία άνέμενα μέν, αλλά τώρα παραταύτα μέ αιφνιδιάζουν. Πρόκειται άπλούστατα γιά τήν ακόλουθη σκέψη: από τό θεώρημά μου ότι στή φιλοσοφία δέν υπάρχει κάτι “πρώτο” έπεται ότι δέν μπορεί κανείς νά δομήσει μία επιχειρηματολογία σύμφωνα μέ τή συνήθη Ιεραρχία, αλλά πρέπει νά συναρμολογήσει τό όλον από μία σειρά έπιμέρους συμπλεγμάτων πού είναι τρόπον τινά όλα ισοβαρή-ισόρροπα, ομόκεντρα διατεταγμένα καί στό ίδιο επίπεδο· ή ιδέα προκύπτει από τόν άστερισμό τους, όχι από τή διαβαθμισμένη άλληλουχία τους». Σέ άλλη επιστολή γράφει γιά τίς δυσκολίες παρουσίασης τής *Αισθητικής θεωρίας*: «Συνίστανται [...] στό γεγονός ότι ή σχεδόν άναπόφευκτη σέ ένα βιβλίο άκολουθία “πρώτο, δεύτερο, τρίτο” είναι τόσο άσυμβίβαστη μέ τό πράγμα, πού μου είναι άδύνατον νά άκολουθήσω τήν παραδοσιακή διάταξη τήν

οποία τηρούσα μέχρι τώρα (καί είχα ακολουθήσει καί στην *Αρνητική διαλεκτική*). Τό βιβλίο πρέπει νά αποτελείται από ομόκεντρα καί ίσοβαρη-ισόρροπα παρατακτικά μέρη, ενώ τό κοινό κέντρο, γύρω από τό όποιο είναι διατεταγμένα, εκφράζεται μέσω του άστερισμού τους». Τά προβλήματα τής παρατακτικής μορφής τής παρουσίας,¹⁵⁸⁰ όπως αυτή τής τελευταίας εκδοχής τής *Αισθητικής θεωρίας*, μέ τήν όποια ό Adorno δέν μπορούσε νά είναι ικανοποιημένος, οφείλονται σέ αντικειμενικούς λόγους: εκφράζουν τή θέση τής σκέψης απέναντι στην άντικειμενικότητα. Ή φιλοσοφική παράταξη (Parataxis) ζητεί νά άνταποκριθεί στο έγγελιανό πρόγραμμα τής καθαρής παρατήρησης^{158*} των πραγμάτων, μή παραμορφώνοντάς τα μέ μιά βίαιη υποκειμενική προδιαμόρφωση, αλλά κάνοντας τά βουβά, μή ταυτόσημα πράγματα νά μιλήσουν. Ό Adorno άνέπτυξε τίς συνεπαγωγές τής παρατακτικής μεθόδου αναλύοντας τήν ποίηση του Hölderlin.^{15^} Για τή μέθοδό του ό Adorno παρατήρησε ότι βρίσκεται σέ πολύ στενή συνάφεια μέ τά αισθητικά κείμενα του όψιμου Hölderlin. Μιά θεωρία όμως πού τό έναυσμά της είναι τό Individuum ineffabile,¹⁵⁸ⁿ μία θεωρία ή όποια θέλει νά επανορθώσει τίς ζημιές πού προκάλεσε ή ταυτιστική σκέψη στο άνεπανάληπτο, τό μή έννοιολογικό, περιέρχεται κατ' άνάγκη σέ σύγκρουση μέ τόν άφηρημενο χαρακτήρα πού ως θεωρία είναι άναγκασμένη νά λάβει. Ή αισθητική του Adorno υποχρεώνεται από τό φιλοσοφικό της περιεχόμενο νά λάβει τή μορφή τής παρατακτικής παρουσίας, ώστόσο αυτή ή μορφή είναι άπορητική. Άπαιτεί τή λύση ενός προβλήματος, ενώ ό Ίδιος δέν άμφέβαλλε διόλου ότι σέ τελική άνάλυση δέν μπορεί νά λυθεί μέ τή βοήθεια τής θεωρίας. Ταυτόχρονα όμως ή δεσμευτικότητα τής θεωρίας έξαρτάται από τό γεγονός ότι ή εργασία καί ή προσπάθεια τής σκέψης δέν παραιτούνται από τή λύση του άλυτου. Αυτό τό παράδοξο θά μπορούσε νά αποτελέσει ένα μοντέλο καί γιά την προσπάθεια πρόσληψης. Τίς δυσκολίες πού προβάλλονται στον πόρον,¹⁵⁸⁶ στην άμεση πρόσβαση στο κείμενο τής *Αισθητικής θεωρίας*, δέν θά μπορούσε νά τίς παραμερίσει ούτε μιά πρόσθετη επεξεργασία, οπωσδήποτε όμως θά τίς είχε διατυώσει εύθύς εξαρχής καί έτσι θά τίς είχε μετριάσει. - Τήν τρίτη γραφή, πού θά έδινε στην *Αισθητική θεωρία* τή δεσμευτική μορφή της, ό Adorno ήθελε νά τήν αρχίσει άμεσα μετά τήν επιστροφή του από τίς διακοπές, πού ήταν καί οι τελευταίες του.

Ἡ παρούσα έκδοση, πού δέν φιλοδοξεῖ νά εἶναι κριτική-ἱστορική, περιλαμβάνει τό πλήρες κείμενο τῆς τελευταίας εκδοχῆς. Παραλείφθηκαν μόνο τὰ χωρία τῆς υπαγορευμένης εκδοχῆς πού δέν συμπεριλήφθηκαν στή δεύτερη επεξεργασία· θεωρήθηκαν ὡς ἀπορριφθέντα ἀκόμη καί ἐκεῖνα πού ὁ Adorno δέν τὰ διέγραψε ρητά. Ωστόσο ἕνας ἀριθμός μικρότερων, μη διορθωμένων αποσπασμάτων παρατίθενται ὡς Παραλειπόμενα, ἐπειδή θεωρήθηκαν μεστά καί σημαντικά. Ἡ διορθωμένη «ἀρχική εἰσαγωγή», τήν ὅποια ὁ Adorno ἐγκατέλειψε, περιλήφθηκε ὡς παράρτημα* ἡ πραγματολογική τῆς βαρύτητα δέν ἐπέτρεπε τόν αποκλεισμό τῆς. - Διατηρήθηκαν οἱ ὀρθογραφικές ἰδιαιτερότητες. Ἀμετάβλητη ἔμεινε ἐπίσης ἡ στίξη, πού σέ μεγάλο βαθμό ἀκολουθεῖ τόν ρυθμό τῆς ομιλίας, ἐνῶ στήν τελική επεξεργασία ὁ Adorno θά τήν προσαρμοζε χωρίς ἀμφιβολία στούς κοινούς κανόνες. Λόγω τῶν πολλῶν διορθώσεων μέ τό χέρι, τό χειρόγραφο εἶχε γίνει ἀκόμη καί γιά τόν Adorno δυσανάγνωστο, καί αὐτό εἶχε ὡς συνέπεια νά μείνουν ἀρκετές ἀνακόλουθες ἢ ἐλλειπτικές διατυπώσεις, οἱ ὁποῖες διορθώθηκαν ἐπιφυλακτικά. Ἐκτός ἀπό τέτοιες παρεμβάσεις γραμματικῆς μορφῆς, οἱ ἐπιμελητές ἔκριναν σκόπιμο νά ἀποφύγουν κατὰ τό δυνατόν διορθώσεις βάσει εἰκασίων, ὅσο ἐνδεδειγμένες καί ἂν φαίνονταν συχνά, λόγω ἐπαναλήψεων ἢ ἀκόμη καί ἀντιφάσεων. Ἀμέτρητες διατυπώσεις καί χωρία παρέμειναν ἀμετάβλητα, μολονότι οἱ ἐπιμελητές ἦταν πεπεισμένοι ὅτι ὁ Adorno θά τὰ εἶχε ἀλλάξει. Διορθώσεις βάσει εἰκασίων ἐγίναν μόνον ὅπου ἔπρεπε νά ἀποκλεισθοῦν οἱ νοηματικές παρεξηγήσεις.

Σημαντικές δυσκολίες δημιούργησε ἡ διάταξη τοῦ κειμένου. Στριχθήκαμε στό διορθωμένο κύριο κείμενο, στό ὅποιο ἔπρεπε νά ἐνταχθοῦν τὰ προαναφερόμενα επεξεργασμένα τρία κεφάλαια, πού δέν εἶχαν ἐνσωματωθεῖ. Τό πρῶτο μέρος τῆς ἐνότητας «Κατάσταση» (σελ. 36-64) -μιά φιλοσοφία τῆς ἱστορίας τῆς νεωτερικότητας· στήν ἀρχική εκδοχή τό πρῶτο κεφάλαιο- ἔπρεπε νά τοποθετηθεῖ ἀνάμεσα στίς πρῶτες ἐνότητες τοῦ βιβλίου: μιά ἀπό τίς κεντρικές ἀντιλήψεις τῆς *Αἰσθητικῆς θεωρίας* εἶναι ὅτι μόνον ἀπό τήν πρωτοπορία τῆς σημερινῆς τέχνης πέφτει φῶς στήν τέχνη τοῦ παρελθόντος. Σύμφωνα μέ μιά σημείωσή του ὁ Adorno σκόπευε νά ἐνοποιήσῃ τὰ κεφάλαια «Κατάσταση» καί «Συνθήματα» (σελ. 65-85), κάτι πού ἔκαναν καί οἱ ἐπιμελητές. Ἡ τοποθέτηση τοῦ κεφαλαίου «Μεταφυσική» (σελ. 219-233) ὡς τελευταίου μέρους τῆς ἐνότητας «Αἰνιγματικός χαρακτήρας, περιεχόμενο ἀλήθειας, μεταφυ-

σική» προέκυψε εύλογα από την πορεία των σκέψεων. - Έγινε ανακατάταξη μιας σειράς παραγράφων. Η θέση των πίο πολλών είχε προβλεφθεί από τόν ίδιο τόν Adorno, όπως δείχνουν μερικές σημειώσεις στο περιθώριο. Σέ όλες τίς ανακατατάξεις πού έκαναν οί επιμελητές προσπάθησαν νά τονίσουν πίο καθαρά την παρατακτική άρχή παρουσίασης τού βιβλίου μη θυσιάζοντάς την μέ τη σειρά τους υπέρ μιας άπαγωγικής-ίεραρχικής δόμησης τής παρουσίασης. - Ένα μέρος των άποσπασμάτων πού περιλαμβάνονται στά Παραλειπόμενα είναι εκ των υστέρων γραμμένες προσθήκες, ενώ άρκετά άλλα είναι χωριστά αντίγραφα: χωρία πού άφαιρέθηκαν από τό άρχικό κείμενο γιά νά τοποθετηθούν οριστικά σέ άλλα σημεία τού κειμένου. Μιά ενσωμάτωση αύτών των άποσπασμάτων στο κεντρικό κείμενο άποδείχθηκε άπραγματοποίητη. Ο Adorno είχε προσδιορίσει την άκριβή τελική τους θέση μόνο σέ ελάχιστες περιπτώσεις, σέ όλες τίς άλλες προσφέρονταν διάφορες δυνατότητες. Η ένταξή τους θά άπαιτούσε επιπλέον τή διατύπωση μεταβατικών προτάσεων, γιά τήν όποια οί επιμελητές δέν ήταν άρμόδιοι. Η διάταξη των Παραλειπόμενων έγινε κατά τήν κρίση των επιμελητών. - Ο προτασσόμενος πίνακας περιεχομένων είναι επίσης μιά προσθήκη των επιμελητών, οί όποιοι στηρίχθηκαν στίς έκάστοτε «επικεφαλίδες», τίς σύντομες δηλώσεις τού περιεχομένου πού συνόδευαν τίς περισσότερες σελίδες τού χειρογράφου.

Ο Adorno σκόπευε νά χρησιμοποιήσει ως μότο τής *Αισθητικής θεωρίας* ένα άπόσπασμα τού Friedrich Schlegel: «Σέ αυτό πού άποκαλείται φιλοσοφία τής τέχνης λείπει συνήθως ένα άπό τά δύο: ή ή φιλοσοφία ή ή τέχνη». Πρόθεσή του ήταν νά άφιερώσει τό βιβλίο στόν Samuel Beckett.

Οί επιμελητές έπιθυμούν νά ευχαριστήσουν τήν Elfriede Olbrich, μόνιμη γραμματέα τού Adorno, πού ανέλαβε τήν άποκρυπτογράφηση καί τή δακτυλογράφηση τού κειμένου.

Ιούλιος 1970

Gretel Adorno καί Rolf Tiedemann

Σημειώσεις

1. Βλ. Helmut Kuhn, *Schriften zur Ästhetik*, Μόναχο 1966, σ. 236 κ.έ.
2. Βλ. τό Παράρτημα «Θεωρίες για την προέλευση τής τέχνης», σ. 548 κ.έ. (Σ.τ.έ. τής γερμανικής έκδοσης).
3. Βλ. Theodor W. Adorno, *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, β έκδοση, Φραγκφούρτη, σ. 168 κ.έ.
 - 3α. *Αρχαί*, ελληνικά στο πρωτότυπο. (Σ.τ.μ.)
 - 3β. Παραπέμπει στη μοναδολογία του Leibniz. (Σ.τ.μ.)
 - 3γ. *Χωρίς, χωρισμός*, ελληνικά στο πρωτότυπο- παραπέμπει στον πλατωνικό χωρισμό των Ιδεών από τον κόσμο των αισθητών πραγμάτων καθώς και σε άλλους χωρισμούς, τής ψυχής από το σώμα, του πνεύματος από την ύλη κ.λπ. (Σ.τ.μ.)
 - 3δ. Μιά έννοια τής κοινωνικής ψυχολογίας (E. Fromm κ.λπ. πού συνοψίζει την κοινή βασική στάση όλόκληρων κοινωνικών στρωμάτων, όπως διαμορφώνεται μακροπρόθεσμα μέσα σε μία κοινωνία, σε έναν κοινό πολιτισμό. (Σ.τ.μ.)
4. Βλ. Immanuel Kant, *Sämtliche Werke*, τόμ. 6: *Ästhetische und religionsphilosophische Schriften*, έπιμ. F. Gross, Λειψία 1924, σ. 54 κ.έ. (*Kritik der Urteilskraft* [Κριτική τής κριτικής ικανότητας], § 2).
5. Ό.π., σ.54.
6. Ό.π., σ. 55 κ.έ.
7. Ό.π., σ. 54.
 - 7α. *Άλλο γένος*, ελληνικά στο πρωτότυπο. (Σ.τ.μ.)
 - 7β. *Promesse du bonheur* (υπόσχεση ευτυχίας). Ή έκφραση, πολύ προσφιλή και συχνά επανερχόμενη στο έργο του Adorno, προέρχεται μάλλον από τό βιβλίο του Stendhal *Ρώμη, Νεάπολη και Φλυρεντία*, Παρίσι 1854, σ. 30, όπου ή όμορφιά είναι μία υπόσχεση ευτυχίας. Βλ. και *Minima Moralia*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1990, άφορ. 109 και 143. (Σ.τ.μ.)
 - 7γ. *Ηδονή*, ελληνικά στο πρωτότυπο. (Σ.τ.μ.)
 - 7δ. Ohrenschmaus: ευωχία για τό αυτί, ακουστική τέρψη, απόλαυση. (Σ.τ.μ.)

7ε. Μισώ πραγματικά τή μουσική. (Σ.τ.μ.)

7ζ. Pin-up: φωτογραφία γυμνής ή ημίγυμνης γυναίκας σέ εικονογραφημένο περιοδικό, προορισμένη γιά ανάρτηση σέ εσωτερικούς χώρους. (Σ.τ.μ.)

7η. Φαινόμενο, αυτό πού φαίνεται, πού υποπίπτει στις αισθήσεις, καθετί πού εμφανίζεται, καθώς καί ή εξωτερική εμφάνιση, ή όψη τού περί ου πρόκειται. (Σ.τ.μ.)

7θ. Ίδεολογία, πάντοτε υπό τήν κριτική έννοια τής ψευδούς συνείδησης πρὸς δικαιολόγηση τής κυριαρχίας. (Σ.τ.μ.)

7ι. Είναι δι' άλλο (Füranderessein- μιά έγελιανή έννοια), ή μή αυτοτελής υπαρξη, τό μέσον πού υπηρετεί κάτι άλλο. (Σ.τ.μ.)

7κ. Καλλιτεχνικό ρεύμα γύρω στό 1900, ιδιαίτερα στήν καλλιτεχνική βιοτεχνία, όπου προεξείχαν τά στυλιζαρισμένα φυτικά διακοσμητικά στοιχεία: βινέτες, καρποί, αγιόκλημα κ.λπ.· αντιστοιχεί στό αγγλικό καί γαλλικό art nouveau. (Σ.τ.μ.)

8. Βλ. Stefan George, *Werke*, δίτομη έκδοση μέ τήν επιμέλεια τού R. Boehringer, Μόναχο καί Ντύσελντορφ 1958, τόμ. 1, σ. 294 («Eingang» τού κύκλου «Traumdunkel»).

9. Βλ. Th. W. Adorno, *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, γ' έκδοση, Φραγκφούρτη 1969, σ. 159.

9α. Ο κόσμος θέλει νά τόν εξαπατούν. (Σ.τ.μ.)

9β. Comment c'est: όπως είναι, ως έχει· πιθανότατα αναφέρεται στό μυθιστόρημα τού Beckett (1961) πού φέρει αυτόν τόν τίτλο. (Σ.τ.μ.)

9γ. Εποχή, ελληνικά στό πρωτότυπο· παραπέμπει στήν άποχή τών Σκεπτικών από τήν εκφορά θετικών κρίσεων. (Σ.τ.μ.)

9δ. Υπαινίσσεται τό ιταλικό λογοπαίγνιο traduttore-traditore (μεταφραστής-προδότης) ή τό αντίστοιχο γαλλικό traduction-trahison (μετάφραση-προδοσία)· ή άπιστία άπέναντι στό πρωτότυπο είναι μοιραία καί αναπόφευκτη. (Σ.τ.μ.)

10. Βλ. Th. W. Adorno, *Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt*, δ έκδοση, Göttingen 1969, σ. 19 κ.έ.

11. Βλ. Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, έπιμ. R. Tiedemann, β έκδοση, Φραγκφούρτη 1969, σ. 33 καί άλλαχού.

1 Ια. Individuationsprinzip, principium individuationis, άρχή τής άτομοποίησης (ή τής ατομικότητας): ή άρχή πού διέπει τόν χωρισμό τού γενικού, τής ούσίας τού κόσμου, σέ έπιμέρους όντα, στα μερικά καί ειδικά, ό λόγος ύπαρξης τών άτόμων καί τών ιδιαιτεροτήτων τους. Ή θεμελίωση αυτής τής αρχής ποικίλλει στήν ιστορία τής φιλοσοφίας από τόν Αριστοτέλη μέχρι τούς νεώτερους. Άτομοποίηση στόν άνθρωπο σημαίνει τήν άνάπτυξη τής άτομικής προσωπικότητας, μιά διαδικασία ψυχοπνευμα-

τικής ώριμανσης και διαφοροποίησης του εαυτού μέσα στην ταυτόχρονη πορεία κοινωνικοποίησης τού ατόμου. (Σ.τ.μ.)

11β. Η αντίληψη ότι μερικά έργα τέχνης δέν είναι κατασκευασμένα, αλλά συνιστούν προϊόντα θαύματος και κατά προέκταση είναι έξωιστορικά, διαδόθηκε κατά προτίμηση από τούς εκκλησιαστικούς συγγραφείς τού Βυζαντίου. Πρόκειται κυρίως για τίς λεγόμενες *αχειροποίητες εικόνες*, πού παρίσταναν τόν Χριστό ή την Παναγία. 'Ανάλογες ήταν και οί αντιλήψεις τών αρχαίων Ελλήνων για ούρανοκατέβατα και θεόπεμπτα (διυπετή) παλλάδια και άλλα ξόανα. (Σ.τ.μ.)

12. Βλ. Adolf Loos, *Sämtliche Schriften*, έπιμ. F. Glück, τόμ. I, Βιέννη και Μόναχο 1962, σσ. 278, 393 και άλλαχού.

12α. Τεχνική κατασκευής ενός ζωγραφικού πίνακα μέ αϋθόρμητα πιτσιλίσματα ως μέσον αϋτόματης έκφρασης (*taches*: κηλίδες). (Σ.τ.μ.)

12β. 'Αλεατορική (*alea*: ζάρια) μουσική είναι μιά τεχνική ηλεκτρονικής σύνθεσης πού χρησιμοποιεί τό τυχαίο καθορίζοντας σέ γενικές γραμμές τό μουσικό γίνεσθαι και αφήνοντας άλλοτε λιγότερες και άλλοτε περισσότερες λεπτομέρειες στήν τύχη ή στην κρίση τών έκάστοτε ερμηνευτών. (Σ.τ.μ.)

12γ. Ο Schiller πίστευε ότι μέ τόν στοχασμό ή ποίηση μπορεί νά ανακτήσει σέ άνώτερο επίπεδο τήν πηγαία φυσικότητα πού έχασε στήν πορεία τού πνευματικού και τεχνικού πολιτισμού. (Σ.τ.μ.)

13. Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, έπιμ. G. Fricke και H.G. Göpfert, τόμ. I, δ έκδοση, Μόναχο 1965, σ. 242 («Nänie»).

13α. *Prima philosophia*, πρώτη φιλοσοφία, δηλαδή ή μεταφυσική, σύμφωνα μέ τόν 'Αριστοτέλη. (Σ.τ.μ.)

13β. Είναι δι' έαυτό (*Fürsichsein*), ή αϋτοτελής και χωριστή ύπαρξη, αϋτή πού δέν χρειάζεται καμμία άλλη- τό άπόλυτο είναι δι' έαυτό άρνεϊται μάλιστα κάθε άλλη ύπαρξη. Βλ. και σημ. 7ι. Είναι προφανές ότι ή υποκειμενικότητα δέν είναι αϋθύπαρκτη και για νά συγκροτηθεί χρειάζεται τή διαμεσολάβηση τού έξωτερικού κόσμου, στόν όποιο έξακολουθεί νά αναφέρεται. Η αϋθυπαρξία (ή αυτονομία) της είναι φαινομενική, εικονική. (Σ.τ.μ.)

13γ. *Καιρός*, έλληνικά στό πρωτότυπο: χρονική στιγμή, συγκυρία συνθηκών, έπικαιρότητα, άποφασιστική στιγμή, κατάλληλη ώρα (όπως στή φράση: κάθε πράγμα στόν καιρό του). (Σ.τ.μ.)

13δ. *Jargon der Eigentlichkeit* (Τό Ιδίωμα τής αυθεντικότητας) είναι ό τίτλος ενός βιβλίου τού Th. W. Adorno, πού είχε μεγάλη απήχηση και πρακτικές συνέπειες. Σέ αυτό άσκει καυστική κριτική σέ μιά μεταπολεμική ιδεολογία, τήν ψευδή συνείδηση πού έκφράζεται προπάντων μέσω τού ιδιώματος τής χαϊντεγκεριανής και γενικότερα «υπαρξιακής» φιλοσοφίας. «'Απόφανση» σημαίνει τό νοηματικό περιεχόμενο και συχνά συνοδεύεται από τά επίθετα «γνήσια» και «έγκυρη».

13ε. Η εμφάνιση ενός όρυκτου με την κρυσταλλική μορφή άλλου όρυκτου, ό σχηματισμός ενός ψευδόμορφου κρυστάλλου. (Σ.τ.μ.)

13ζ. Βλ. σημ. 19β.

14. Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*. (Μικρή έκδοση Στουτγάρδης), τόμ. 2: Ποιήματα μετά τό 1800, έπιμ. F. Beißner, Στουτγάρδη 1953, σ. 3 («Gesang des Deutschen»).

14α. Βλ. πιό πάνω, σημ. 7Θ. (Σ.τ.μ.)

15. Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, Φραγκφούρτη 1967, τόμ. 9, σ. 273 («An die Nachgeborenen»).

16. Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, έπιμ. Le Dantec-Pichois, Παρίσι 1961, σ. 72: «Le Printemps adorable a perdu son odeur!» [Η λατρευτή άνοιξη έχασε την ευωδιά της!].

16α. Όπως προκύπτει από τή γενικότερη σκέψη του Adorno καί ειδικότερα από τό σχετικό μέ τό θέμα αυτής τής παραγράφου άρθρο του «1st die Kunst heiter?» [Είναι ή τέχνη χαρούμενη;] (βλ. *Noten zur Literatur*, IV, σ. 599 κ.έ.), εννοεί τά θύματα τού ναζισμού. Στο ίδιο άρθρο σχετικοποιεί παλαιότερη ρήση του, σύμφωνα μέ τήν όποια δέν είναι δυνατόν νά γράψει κανείς ποιήματα μετά τό Άουσβιτς, έπισημαίνοντας ότι, έπειδή εκείνη ή καταστροφή ήταν δυνατή, καί στό προβλέψιμο μέλλον παραμένει δυνατή, δέν μπορεί κανείς νά φαντασθεί πλέον μιά χαρούμενη τέχνη. (Σ.τ.μ.)

16β. Οι δύο πρώτοι ήταν συνθέτες καί μουσικοί, ό τρίτος **συγγραφέας** καί ό τέταρτος ζωγράφος. (Σ.τ.μ.)

16γ. Ό πρώτος (1560-1614) υπήρξε Ίταλός συνθέτης, ό δεύτερος είναι ό πασίγνωστος Δ. Θεοτοκόπουλος, ό τρίτος ήταν Άγγλος ζωγράφος (1775-1851) καί ό τελευταίος είναι ό δραματικός ποιητής (1813-1837) πού άναγνωρίσθηκε μόλις τόν εικοστό αιώνα καί διατηρεί ακόμη τήν αξία του. (Σ.τ.μ.)

16δ. Συλλογιστικά (diskursiv), μέσω μιας σειράς επιχειρημάτων πού προκύπτουν τό ενα μέσα από τό άλλο μέ άναγκαιότητα, λογικά, διανοητικά· ή συλλογιστική γνώση είναι τό αντίθετο τής διαισθητικής σύλληψης τής ουσίας τών πραγμάτων. (Σ.τ.μ.)

16ε. Σολιψισμός (solus + ipse, μόνον ό έαυτός) είναι ή γνωσιολογική άποψη ότι μόνο τό προσωπικό εγώ είναι υπαρκτό, ενώ όλα τά άντικείμενα τού εξωτερικού κόσμου, όπως καί όλα τά ξένα εγώ, αποτελούν περιεχόμενα τής ιδίας συνείδησης. Σέ πιό μετριασμένη μορφή λαμβάνεται μόνον ως μεθοδολογική άρχή, σύμφωνα μέ τήν όποια τό εγώ είναι ή πιό βέβαιη αφετηρία τής σκέψης. (Σ.τ.μ.)

16ζ. Η όπερα *Wozzeck* τού Alban Berg (1885-1935), μαθητή καί φίλου τού Schönberg, βασίζεται στό ημιτελές δράμα *Woyzeck* τού προαναφερόμενου G. Büchner (1813-1837). (Σ.τ.μ.)

16η. Ωριμότητα τού ενήλικου ανθρώπου (Mündigkeit) είναι σύμφωνα

με τον Kant ή Ικανότητα ενός ατόμου να χρησιμοποιεί τη διάνοιά του χωρίς να καθοδηγείται από άλλους, δηλαδή να κρίνει και να αποφασίζει αυτόνομα. (Σ.τ.μ.)

16Θ. Monade: μονάδα, μεταφυσική ενότητα, αυτοτελές και άτομικό στοιχείο της πραγματικότητας. Σύμφωνα με τη μοναδολογία του Leibniz τα σώματα καθώς και οι οργανισμοί από όντολογική άποψη συντίθενται από τέτοιες μονάδες, οι οποίες δεν αλληλενεργούν, είναι χωρίς παράθυρα. Όλες οι σχέσεις ανάμεσα στις μονάδες κάθε βαθμίδας, στα πράγματα, όπως και μεταξύ ψυχής και σώματος, είναι έτσι ρυθμισμένες από την ανώτατη μονάδα, τον θεό, ώστε να εκτυλίσσονται νομοτελειακά και σκόπιμα, και μάλιστα όχι μέσω επιμέρους αιτιοκρατικών επιδράσεων, αλλά με παράλληλο συνολικό συντονισμό: βάσει της προκαθορισμένης αρμονίας (prästabilierte Harmonie). (Σ.τ.μ.)

16ι. Βλ. τό δοκίμιο του συγγραφέα «Funktionalismus heute» [Λειτουργισμός σήμερα] (1965/66, στο Th. W. Adorno, *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, "Απαντα, τόμ. 10), μιά κριτική αντιπαράθεση με τό άντιεξπρεσιονιστικό και άντιδιακοσμητικό καλλιτεχνικό κίνημα της δεκαετίας του 1920 Neue Sachlichkeit (νέα αντικειμενικότητα ή νεολειτουργισμός), όπως τό εξέφρασε πρακτικά και θεωρητικό άρχιτέκτονα Adolf Loos. (Σ.τ.μ.)

16κ. Αύρα: άκτινοβολία, περιρρέουσα άτμόσφαιρα, ό,τι γενικά άποπνέει τό έργο τέχνης και κάθε σεπτό και ιερό, κατά βάση επίσης κάθε άνθρωπος· μιά έννοια του W. Benjamin (βλ. *Τό έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής τον άναπαραγωγικότητας*, 1936 και 1955), πού διαπερνά όλόκληρο τό έργο του Adorno. Όρισμός της «αύρας» από τον Benjamin: «αύρα είναι ή μοναδική εμφάνιση ενός μακρινού όσο κοντά και άν είναι». Μακρινό σημαίνει τό άπρόσιτο, όπως μιά εικόνα λατρείας. (Σ.τ.μ.)

17. Βλ. Karl Rosenkrantz, *Ästhetik des Häßlichen*, Königsberg 1853.

17α. Kulturlandschaft: πολιτιστικά (άπό τό χέρι του ανθρώπου) άναμορφωμένο τοπίο, σε άντιδιαστολή προς τό βιομηχανικά άναμορφωμένο τοπίο (Industriellandschaft). (Σ.τ.μ.)

18. Βλ. Max Horkheimer και Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, β έκδοση, Φραγκφούρτη 1969, άπανταχού. (Ελληνική μετάφραση: *Διαλεκτική τον διαφωτισμόν*. Φιλοσοφικά αποσπάσματα, νήσος, Αθήνα 1996).

19. Arthur Rimbaud, *Œuvres complètes*, έπιμ. R. de René ville και J. Mouquet, Παρίσι 1965, σ. 44 («Le Forgeron» [ό σιδεράς]).

19α. *Η άνάληψη της Χάννελε* (1896), δράμα του σημαντικού και πολυτιμημένου δραματικού συγγραφέα Gerhart Hauptmann (1862-1946). (Σ.τ.μ.)

19β. Ό Adorno χρησιμοποιεί την κεντρική στά *Άνθη τον κακόν* έκφραση spleen κατά βάση, άν και υποθετικά, με τη σημασία πού έχει ή ίδια λέξη στα γερμανικά: λόξα, έκκεντρικότητα. Την όρίζει μάλιστα άκριβέστερα ως

έμμονη ιδέα (Obsession). Οί Γερμανοί μεταφραστές των *Ἀνθέων* τον κακόν αποδίδουν τό spleen με τή λέξη Trübsinn, δηλαδή βαρυθυμία, μελαγχολία, όπως τό έρμηνεύουν καί τά γαλλικά λεξικά, πού προσθέτουν καί τη συνεκδοχή: κόρος ζωής. Ἡ λέξη είναι δανεισμένη από τά άγγλικά όσον άφορά τίς μεταφορικές σημασίες πού την έκαναν ευρύτερα γνωστή: μελαγχολία, βαρυθυμία, κακοθυμία, κακεντρέχεια, όργή, χόλος. Είναι ή άρχαιοελληνική σπλήν, σπλήνα· αυτή τήν κυριολεκτική σημασία διατηρεί καί τό άγγλικό spleen. Οί μεταφορικές σημασίες άνάγονται στή θεωρία του Ιπποκράτη γιά τίς κράσεις ή ιδιοσυγκρασίες καί τούς τέσσερις χυμούς, πού τήν ανέπτυξε περισσότερο ό Γαληνός. Ό σπλήν, σύμφωνα μέ αυτή τή θεωρία, κατά τή διάρκεια τής πέψης καθαρίζει τό αίμα από τίς άκάθαρτες προσμίξεις, τίς όποιες μεταβάλλει σέ μαύρη χολή. Είναι τό όργανο πού εύθύνεται γιά τή μελαγχολία καί τά συναφή. Ἡ άρκετά άποκλίνουσα σημασία του spleen στά γερμανικά συγγενεύει περισσότερο μέ τό άγγλικό επίθετο spleeny: υποχονδριακός, στριμμένος, άνάποδος, παθιασμένος, μονομανής. Οί Έλληνες μεταφραστές του Baudelaire συνήθως άφήνουν τό spleen άμετάφραστο. "Όσον άφορά τό idéal του τίτλου Spleen et idéal -του μεγαλύτερου κύκλου ποιημάτων από τά *Ἄνθη* τοῦ κακόν- ό Adorno, όπως καί ό Benjamin, υιοθετεί τήν άπόδοση του George: Vergeistigung, δηλαδή έκπνευματίιση, μετατροπή σέ κάτι πνευματικό, εξαύλωση, πρόσδοση ή πρόσληψη πνευματικού χαρακτήρα. (Σ.τ.μ.)

19γ. Διαφοροποίηση είναι ή ανάπτυξη εσωτερικών διαφορών, ή εξέλιξη ενός όμοιογενούς όλου από απλό σέ σύνθετο καί πολυσύνθετο, μέ τόν σχηματισμό πολλών καί διαφορετικών μερών, όργάνων καί λειτουργιών, σέ συνδυασμό μέ τόν καταμερισμό τής εργασίας στους οργανισμούς καί στήν κοινωνία. Υπάρχει μιá βιολογική, μιá κοινωνική καί μιá ψυχολογική-πνευματική διαφοροποίηση. Ἡ τελευταία είναι ή ικανότητα διάκρισης διαφορών. (Σ.τ.μ.)

19δ. Σέ αντίθεση πρós τήν ιδεολογία, πού είναι εξαρχής ψευδής συνείδηση. (Σ.τ.μ.)

20. Joseph von Eichendorff, *Werke in einem Band*, έπιμ. W. Rasch, Μόναχο 1955, σ. 11 («Zwielicht» [Λυκόφως]). (Σ.τ.μ.)

20α. Στοχαστική ποίηση: βλ. πιό πάνω σημ. 12γ. (Σ.τ.μ.)

20β. Απώθηση, υπό τή φροϋδική έννοια, είναι ή διαδικασία απομάκρυνσης σκέψεων, εικόνων, άναμνήσεων, πού συνδέονται μέ μιá όρμή, από τή συνείδηση, ή άπόκρουσή τους πρós τό άσυνείδητο καί ή διατήρησή τους σέ αυτό. Ἡ απώθηση έπιχειρεΐται όταν ή ικανοποίηση τής σχετικής όρμής κινδυνεύει νά δημιουργήσει δυσάρεσκειά λόγω σύγκρουσης μέ άλλες έπιταγές. Γενικότερα: άντικείμενο άπώθησης είναι αυτό πού ένοχλεί ή ζύνει πληγές. (Σ.τ.μ.)

20γ. Εκλογίκευση είναι ή προσπάθεια του άτομου νά δώσει μιá λογι-

κά συνεκτική ή ηθικά αποδεκτή εξήγηση σε συμπεριφορές, πράξεις, ιδέες, χωρίς νά γνωρίζει τὰ πραγματικά αίτια τους. Στηρίγματα τής εκλογίκευσης είναι οί ιδεολογίες, οί κανόνες ήθικης, οί θρησκείες, οί πολιτικές πεποιθήσεις. Ἡ λειτουργία της είναι αμυντική. (Σ.τ.μ.)

21. Βλ. W. Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie*, στό *Angelus isionus, Ausgewählte Schriften* 2, Φραγκφούρτη 1966, σ. 229 κ.έ. [Πρώτη δημοσίευση τής «Μικρής Ιστορίας τής φωτογραφίας» στό περιοδικό *Literarische Welt*, 1931, καί τής εργασίας γιά τήν αναπαραγωγή του έργου τέχνης (βλ. σημ. 16κ) στήν περιοδική έκδοση του Ινστιτούτου κοινωνικής έρευνας *Zeitschrift für Sozialforschung*, 1936, σέ γαλλική μετάφραση. Σήμερα περιλαμβάνονται στά "Απαντά του, τόμ. Ι καί ΙΙ. (Σ.τ.μ.)

21α. Τά γνωστά τραγούδια σέ στίχους τού Brecht καί μουσική κυρίως τού K. Weil καί τού H. Eisler, καί άλλα ανάλογα: συνήθως τραγούδια διαμαρτυρίας καί πολιτικού περιεχομένου, κατανοητά καί απλά, με στοιχεία από τή τζάζ.

22. Βλ. Max Horkheimer καί Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, β έκδοση, Φραγκφούρτη 1969, σ. 128 κ.έ. (Ελληνική μετάφραση: *Διαλεκτική τον διαφωτισμού*, νήσος, Ἀθήνα 1996, σ. 201 κ.έ.).

22α. Παραπέμπει στήν έριδα των Σχολαστικών γιά τίς καθολικές (γενικές) έννοιες (universalia), δπου οί νομιναλιστές υποστήριζαν ότι οί γενικές έννοιες δέν έχουν πραγματική ύπαρξη, ή τό πολύ υπάρχουν στή συνείδηση (μετριοπαθής κατεύθυνση), ότι είναι απλώς όνόματα (nomina), ενώ οί ρεαλιστές πίστευαν διτ έχουν δική τους υπόσταση, διτ είναι αντικειμενικά δεδομένες· γιά τούς άκραίους ρεαλιστές υπάρχουν πρίν από τὰ πράγματα (ante res), άνεξάρτητα από τήν ανθρώπινη σκέψη καί από τὰ έπιμέρους πράγματα (in rebus), ενώ μιά συμβιβαστική πρόταση τίς βλέπει πρίν από τὰ πράγματα (στόν θεό), μέσα στά πράγματα (ώς γένη) καί μετά τὰ πράγματα (post res, ως έννοιες). (Σ.τ.μ.)

22β. Schematismus (σχηματισμός) είναι, σύμφωνα μέ τόν Kant, ή διαδικασία με τήν όποια ή φαντασία (ή δύναμη ένεικόνισης, Einbildungskraft) εξασφαλίζει σέ κάθε έννοια τήν εικόνα της, δηλαδή τήν κάνει παραστατική. Τήν πρόσδοση μιας τέτοιας εικόνας σέ μιά κατηγορία (βασική έννοια) πρίν από κάθε έμπειρία, a priori, ό Kant τήν άποκαλεΐ «υπερβατικό σχηματισμό». (Σ.τ.μ.)

22γ. Εννοεί τή μαγεία, πού έξόρκιζε (φανταστικά) όντα (Wesen), (έμψυχα) πνεύματα, δαιμόνια. Τό ουσιώδες (wesentlich), στήν ίδια πρόταση, θυμίζει πió έπιτακτικά τὰ όντα (Wesen), άν καί ή κοινή ετυμολογία υπάρχει καί στά έλληνικά. (Σ.τ.μ.)

22δ. Βλ. πό πάνω, σημ. 20β. (Σ.τ.μ.)

22ε. Εμπειρικός χαρακτήρας είναι αυτός πού φαίνεται, ό αισθητός, τό πλαίσιο τών βουλευτικών πράξεων ό νοητός χαρακτήρας δέν είναι φαι-

νόμενος, άλλα άπλώς νοούμενος, δηλαδή συλλαμβάνεται μόνο μέσω του Λόγου- είναι ή βούληση του ανθρώπου υπό συνθήκες έλευθερίας και αυτοδιάθεσης. (Σ.τ.μ.)

22ζ. Ding an sich, πράγμα καθ' έαυτό, τό μη δυνάμενο νά γνωρισθεΐ είναι των πραγμάτων, ή πραγματικότητα ανεξάρτητα από τό γνωστικό υποκείμενο, ό «λόγος» τών άντλήψεών μας, ή αιτία των φαινομένων. Κάτι πού εμπίπτει στίς αισθήσεις, πού φαίνεται, πρέπει και νά υπάρχει, αλλιώς δεν θά μπορούσε νά φαίνεται. Τό πράγμα καθ' έαυτό είναι νοούμενο, όχι φαινόμενο. Στην πρακτική φιλοσοφία ό Kant τείνει νά θεωρήσει την καθαρή, δηλαδή την έλεύθερη βούληση ως πράγμα καθ' έαυτό.

22η. Weltschmerz: οδύνη, θλίψη, πόνος πού προκαλεΐ ό κόσμος- μιά άπαισιόδοξη διάθεση μέσα από τή συνείδηση τής ανεπάρκειας του έξωτερικού κόσμου για τήν έκπλήρωση τών άξιώσεων και των άναγκών του έσωτερικού κόσμου. Τήν έννοια έπλασε ό συγγραφέας Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter) γύρω στό 1800, για νά χαρακτηρίσει τήν αίσθηση ζωής του αισθητικά, ψυχικά και πνευματικά διαφοροποιημένου ατόμου άπέναντι σε μιά κοινωνία πού βρίσκεται σέ κρίση. Τέτοιο χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι ό Βέρθερος στό φερώνυμο έργο του Goethe. 'Ανάλογο κλίμα υπάρχει στόν Byron, τόν Chateaubriand, τόν Λέρμοντωφ. (Σ.τ.μ.)

23. Kant, ό.π., σ. 172 (*Κριτική τής κριτικής ικανότητας*, § 42).

24. Ό.π.

24α. Βλ. σημ. 20α και 12γ. (Σ.τ.μ.)

24β. In effigie, στην εικόνα, μεταφορικά. Παλαιότερα, ή εκτέλεση τής θανατικής ποινής, όταν ό κατάδικος είχε δραπετεύσει, γινόταν in effigie: εικονικά, καθώς κρεμούσαν ή έκαιγαν τήν εικόνα του, όπως καίνε σήμερα τή σημαία ενός μισητού κράτους ή και τήν εικόνα ενός πολιτικού σέ ένδειξη διαμαρτυρίας. (Σ.τ.μ.)

24γ. Βλ. 22ζ και 7η. Ένώ τά πράγματα καθ' έαυτά είναι άπλώς νοούμενα και δέν μπορούμε νά τά γνωρίσουμε, τά φαινόμενα, καθετί αισθητό, ως περιεχόμενα τής εμπειρίας είναι αντικείμενα τής γνωστικής διαδικασίας. Αυτό όμως πού καθιστά δυνατή τήν έμπειρία είναι πρίν από όλα οι *κατηγορίες*, οι θεμελιώδεις έννοιες ως μορφές τής νόησης, πού δέν προκύπτουν άφαιρετικά από τήν έμπειρία, άλλα από τή νομοτέλεια τής σκέψης, είναι a priori και αφορούν τήν ποσότητα, τήν ποιότητα, τίς σχέσεις, τόν τρόπο κ.λπ. τής ύπαρξης τών πραγμάτων. Οι κατηγορίες έφαρμόζονται στην έμπειρία, τήν όποια σχηματίζουν, διαμορφώνουν, συγκροτούν. Αυτές ένοποιούν συνθετικά και συσχετίζουν τά περιεχόμενα τής έμπειρίας, αυτές έπιτρέπουν τόν σχηματισμό κρίσεων και γενικά τή γνώση τών αντικειμένων. (Σ.τ.μ.)

24δ. 'Ανάμνηση (Anamnesis), υπό τήν πλατωνική έννοια, ή γνώση του γενικού, του όντος, του ιδεατού. Στην κατάσταση τής πρότερης ύπαρξης.

πριν από τη γέννηση του ανθρώπου, ή ψυχή ζούσε άσώματη στο βασίλειο των ιδεών και μπορούσε να θεάται άμεσα τις ιδέες- τώρα, όταν ή ψυχή του ζωντανού ανθρώπου αντιλαμβάνεται και συλλογίζεται τα πράγματα, θυμάται και αναγνωρίζει τις ιδέες μέσα από τα πράγματα με τη βοήθεια έμφυτων Ιχνών από την άλλοτινή θέαση. (Σ.τ.μ.)

24ε. Βλ. πιο πάνω σημ. 12γ. (Σ.τ.μ.)

24ζ. Χερσότοπος (Heide) είναι μία εκτεταμένη αμώδης περιοχή με πενιχρή θαμνώδη βλάστηση, κυρίως ρείκια, πού τα άνθη τους έχουν τό μώβ χρώμα της πασχαλιάς. Matterhorn: ένα επιβλητικό πυραμιδοειδές βουνό ύψους 4478 μέτρων στα έλβετοϊταλικά σύνορα, προσφιλές μοτίβο τουριστικής ζωγραφικής. Königssee, λίμνη στη νότια Αυστρία. (Σ.τ.μ.)

25. Βλ. Rudolf Borchardt, *Gedichte*, έπιμ. M.L. Borchardt και H. Steiner, Στουτγάρδη 1957, σ. 113 κ.έ.

26. Friedrich Hebbel, *Werke in zwei Bänden*, έπιμ. G. Fricke, Μόναχο 1952, τόμ. Ι, σ. 12 («Herbstbild» [εικόνα του φθινοπώρου]).

26α. Ο Bergson κάνει μία βασική διάκριση μεταξύ του χρόνου ως μή- κους (temps-longueur), πού είναι μία μονοδιάστατη έκταση, την όποια ή (μαθηματική, φυσικοεπιστημονική και χρήσιμη στή δράση του ανθρώπου) διάνοια κατατεμαχίζει σέ άπειρες και μετρήσιμες ένότητες, και του χρό- νου ως διάρκειας (temps durée), πού είναι «χρόνος-έφευρέτης», «καθαρή διάρκεια», άμεσα ζωντανός χρόνος ως ανέλιξη της ζωής και του πνεύμα- τος. Αυτή την «πραγματική διάρκεια» δέν μπορούμε νά τή συλλάβουμε με τή διάνοια, αλλά μόνο με τή διαίσθηση (intuition). (Σ.τ.μ.)

27. Βλ. Hölderlin, δ.π., τόμ. 2, σ. 120.

27α. Déjà vu: ήδη ιδωμένο- μία μορφή παραμνησίας, ή αυταπάτη ότι κάτι νέο, τωρινό ή πάντως άγνωστο τό έχουμε ξαναδεί (ξανακούσει, ξα- ναζήσει). (Σ.τ.μ.)

28. Paul Valéry, *Windstriche. Aufzeichnungen und Aphorismen*, μτφρ. B. Böschenstein κ.ά., Wiesbaden 1959, σ. 94.

28α. Μικρό ποίημα του Goethe, μελοποιημένο από τόν Schubert. (Σ.τ.μ.)

28β. Τή γλώσσα της συλλογιστικής λογικής. (Σ.τ.μ.)

29. Rudolf Borchardt, δ.π., σ. 104 («Tagelied» [Τραγούδι της μέρας]).

29α. Πρόκειται γιά τήν ταυτότητα του νοεΐν και του είναι. (Σ.τ.μ.)

30. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werke*. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten, τόμ. 10: Vorlesungen über die Aesthetik (Παραδόσεις αισθητικής), έπιμ. H.G. Hotho, β έκδοση, Βερολί- νο 1842/43, πρώτο μέρος, σ. 157.

30α. Στόν Hegel, τό «έτερο είναι» της ιδέας, ή έτερότητά της, είναι ή φύση. Μέ άλλα λόγια, ή φύση είναι ή έξωτερική μορφή της ιδέας. Είναι «ή ιδέα με τή μορφή της έτερότητας», «ή έξοδος της ιδέας από τόν έαυτό της- γιαυτό δέν έμφανίζει καμμία έλευθερία στήν ύπαρξή της, αλλά αναγκαιό-

τητα καί τυχαιότητα». Ἡ φύση καί τό πνεῦμα εἶναι ἀπλῶς δύο διαφορετικοί τρόποι παρουσίας τῆς ὑπαρξης τῆς ἀπόλυτης Ἰδέας, τῆς ἀλήθειας πού γνωρίζει τόν ἑαυτό της. Ἡ Ἰδέα εἶναι ὁ Λόγος, τό ὑποκείμενο-ἀντικείμενο, ἡ ἐνότητα τοῦ ἰδεατοῦ καί τοῦ πραγματικοῦ, τοῦ πεπερασμένου καί τοῦ ἀπειρου, τῆς ψυχῆς καί τοῦ σώματος. Ὅλα αὐτά ἀπορρέουν ἀπό τήν ταυτότητα τοῦ νοεῖν καί τοῦ εἶναι. (Σ.τ.μ.)

30β. Θεοδικία εἶναι ἡ δικαίωση τοῦ θεοῦ γιά ὅσα κακά υπάρχουν στόν κόσμο καί ἔρχονται σέ ἀντίφαση πρὸς τήν τελειότητά του. Ἐδῶ ἀναφέρεται στήν ἀπολογητική στάση τοῦ Hegel, πού δικαιολογοῦσε τήν υφιστάμενη κατάσταση στό πρωσσικό κράτος: τό πραγματικό εἶναι λογικό καί τό λογικό εἶναι πραγματικό (*Φιλοσοφία τοῦ δικαίου*). (Σ.τ.μ.)

31. Ὁ.π.

31α. Βλ. πύ πάνω σημ. 24β.

32. Βλ. Th. W. Adorno, *Drei Studien zu Hegel*. Aspekte, Erfahrungsgehalt, Skoteinos oder Wie zulesen sei, γ' ἐκδοση, Φραγκφούρτη 1969, σ. 119 καί 123 κ.ε.

33. Hegel, δ.π., πρῶτο μέρος, σ. 170.

34. Ὁ.π.

35. Ὁ.π., πρῶτο μέρος, σ. 180.

36. Ὁ.π., πρῶτο μέρος, σ. 192.

36α. Gestalt, βασική ἐννοια τῆς μορφολογικῆς ψυχολογίας (Gestalt-psychologie): κάθε δομημένο καί διακριτό μόρφωμα (σχῆμα, ἀντικείμενο, μελωδία, βίωμα κ.λπ.), τό ὁποῖο ἀντιλαμβάνεται κανεῖς ὡς ενιαία (καλή) μορφή, ὡς ὅλον, χωρίς νά λαμβάνει υπόψη τά μέρη πού τό ἀπαρτίζουν. (Σ.τ.μ.)

37. Βλ. W. Benjamin, *Schriften*, δ.π., τόμ. 1, σ. 459 κ.έ.

38. Βλ. Bertolt Brecht, *Gedichte II*, Φραγκφούρτη 1960, σ. 210 («Die Liebenden» [Εκεῖνοι πού ἀγαπούν]).

38α. Χωρισμός, ἐλληνικά στό πρωτότυπο. Βλ. σημ. 3γ.

38β. Βλ. πύ πάνω, σημ. 24δ. (Σ.τ.μ.)

38γ. Εννοεῖ προφανῶς τόν μῦθο. Βλ. τοῦ Ἰδιοῦ, *Διαλεκτική τοῦ διαφωτισμοῦ*, νήσος, Αθήνα 1996, προπάντων τά δύο πρῶτα κεφάλαια. (Σ.τ.μ.)

38δ. Κατά τόν Ἡσίοδο ἡ Μνημοσύνη ἦταν ἡ μητέρα τῶν μουσῶν. Τῇ μούσα επικαλεῖται καί ὁ ποιητής γιά νά τοῦ θυμίσει αὐτά πού θέλει νά τραγουδήσει. Τόν ἴδιο συνειρμό, μούσα-μνήμη-μῦθος, υπαινίσσεται ὁ Adorno καί πύ πάνω στό κείμενο. (Σ.τ.μ.)

39. Βλ. Hegel, δ.π., πρῶτο μέρος, σ. 41: «Ὁ ἄνθρωπος τό κάνει [δηλαδή ἀλλάζει τά ἀντικείμενα τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου, στά ὅποια ἐπιθέτει τή σφραγίδα τοῦ ἐσωτερικοῦ του κόσμου], γιά νά ἀφαιρέσει, ὡς ἐλεύθερο ὑποκείμενο, καί ἀπό τόν ἐξωτερικό κόσμο τήν ἀτίταση καί ἀκαμπτη ξενι-

κότητά του καί στη μορφή τών πραγμάτων νά απολαμβάνει μόνο την εξωτερική πραγματικότητα του έαυτού του».

39α. Σύμφωνα με τίς δοξασίες τών Πολυνησίων, τό μάνα είναι μιά μυστηριώδης καί υπερφυσική δύναμη πού εκπέμπουν όρισμένα άτομα, ζώα ή άντικείμενα. (Σ.τ.μ.)

39β. Menetekel, από τίς άραμαϊκές λέξεις μανή, θεκέλ, φάρες, πού σημαίνουν: μέτρησε (τή βασιλεία σου), (τή) ζύγισε, (τή) διαίρεσε. (Βλ. Δανιήλ., 5,25-28). Πρόκειται γιά μιά απαίσια μαγική γραφή, τό αντίθετο τού πύ γνώστου αίσιου σημαδιού «εν τούτω νικά». (Σ.τ.μ.)

39γ. Ελληνικά στό κείμενο, μέ τή σημασία τής έκπληξης, τού θάμβους, όπως τονίσθηκε προπάντων από τόν Πλάτωνα. - Τό ακολούθως άναφερόμενο έργο τού Klee *Angelus novus* (νέος άγγελος) τό είχε αποκτήσει ό W. Benjamin, στενός φίλος τού Adorno. Υπό αυτή τήν ονομασία σχεδίαζε κάποτε τήν έκδοση ενός περιοδικού. (Σ.τ.μ.)

39δ. Βλ. πύ άνω, σημ. 7ι. (Σ.τ.μ.)

39ε. Βλ. πύ άνω, σημ. 7Θ. (Σ.τ.μ.)

40. Βλ. Leo Perutz, *Der Meister des jüngsten Tages*. Μόναχο 1924, σ. 199. [Ύνυπαρκτο χρώμα, πλαστή λέξη: τό δεύτερο συνθετικό, Rot, σημαίνει κόκκινο· τό πρώτο, Drommete, είναι μιά παλαιό ονομασία τής σάλπιγγας, πού σήμερα λέγεται Trompete. Υπάρχει όμως ή λέξη Trompetengelb, τό κίτρινο (gelb) άνθος τής βιγνονίας, τού κίτρινου ναρκίσσου (Trompetenblume). (Σ.τ.μ.)

41. Frank Wedekind, *Gesammelte Werke*, τόμ. 2, Μόναχο καί Λειψία 1912, σ. 142.

42. Βλ. W. Benjamin, *Schriften*, δ.π., τόμ. 1, σ. 465 κ.έ.

42α. Ενωεί τό *Über das Geistige in der Kunst* [Περί τής πνευματικότητας στήν τέχνη], Μόναχο 1912. Η «εξέγερση» άναφέρεται στόν Blaue Reiter (Γαλάζιος καβαλάρης), μιά κίνηση στήν όποια πρωτοστάτησε ό συνιδρυτής Καντίνσκυ. Σχετικά μέ τό Jugendstil βλ. πύ άνω, σημ. 7κ. (Σ.τ.μ.)

42β. *Αισθητό* είναι κάθε άντικείμενο τής αισθητήριας αντίληψης, δηλαδή κάθε υλικό πράγμα, κάθε *φαινόμενο*, σέ αντίθεση πρύς τό νοητό, τό νοούμενο, ό,τι συλλαμβάνεται μέ τόν νού. Τό *αισθησιακό* δέν άναφέρεται κατ' ανάγκη μόνο στήν ήδυπάθεια, τόν ερωτισμό καί τήν απόλαυση, αλλά σέ κάθε ζωηρή αισθητήρια εντύπωση ή ερέθισμα (χρώμα, ήχος, γεύση) πού συγκινεί σωματικά, σέ άντιδιαστολή πρύς τό *πνευματικό* ή *συναισθηματικό*. (Σ.τ.μ.)

42γ. Τεχνολογία σέ αυτό τό πλαίσιο αναφοράς σημαίνει μεθοδολογία, λόγος περί τών τεχνικών καί τών μεθόδων. Η τεχνολογική ή τεχνική άνάλυση ενός ποιήματος, ενός δράματος, μιας συμφωνίας έξετάζουν τίς τεχνικές παραγωγής καθώς καί τίς ύφολογικές καί γενικότερα τίς δομικές λεπτομέρειες ενός έργου. (Σ.τ.μ.)

42δ. Βλ. πύ πάνω, σημ. 30α. (Σ.τ.μ.)

42ε. Εδώ ό Adorno επανέρχεται σε μιά πολυσυζητημένη Ιδέα πού είχε αναπτύξει ήδη τό 1934 σέ ένα μικρό άρθρο μέ τίτλο «Spätstil Beethoven» [Τό όψιμο ύφος τού Beethoven], πού δημοσιεύθηκε τό 1937. Περιλαμβάνεται στόν τόμο 17 των 'Απάντων του. Τό άρθρο αρχίζει ως εξής: «Η ώριμότητα των όψιμων έργων σημαντικών καλλιτεχνών δέν μοιάζει μέ εκείνη των φρούτων. Συνήθως δέν είναι στρογγυλά, αλλά έχουν αυλακίες ή είναι σκασμένα· δέν χρειάζονται τή γλύκα καί, στυφά καί άγκαθωτά, άρνούνται νά προσφερθούν άπλως γιά νά τά γευθοϋμε...». Καί τελειώνει: «Στήν Ιστορία τής τέχνης τά όψιμα έργα είναι καταστροφές». Ό Thomas Mann, πού γιά τή συγγραφή τού *Doktor Faustus* συνεργάστηκε μέ τόν Adorno, χρησιμοποίησε τά μοτίβα αυτού τού άρθρου στό όγδοο κεφάλαιο τού μυθιστορήματος. (Σ.τ.μ.)

42ζ. *Είναι* (ή *ον*) *καθ' έαντό* είναι ή ουσία θεωρούμενη καθ' έαυτή, τό μη ανεπτυγμένο, τό δυνητικό είναι· *είναι* (ή <5ν) *όι ' έαντό* είναι σέ σχέση μέ τόν εαυτό του, άυτοαντανακλώμενο, ξεχωριστό, διακριτό καί άυτοκαθοριζόμενο· *είναι* (ή *ον*) *καθ' έαντό καί όι ' έαντό* είναι τό *ον* ως ανεπτυγμένο. Τό πρώτο είναι ή *θέση*, τό δεύτερο ή *άντίθεση* καί τό τρίτο ή *σύνθεση*, τά τρία στάδια τής διαλεκτικής διαδικασίας, από τό έμβρυο στόν άνθρωπο, από τό βελανίδι στη βελανιδιά. (Σ.τ.μ.)

43. Βλ. Kant, δ.π., σ. 105 (*Κριτική τής κριτικής ικανότητας*, § 23).

44. Hermann Lotze, *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*, Μόναχο 1868,σ. 190.

45. Η διδασκαλία τού Hegel γιά τό έργο τέχνης ως κάτι πνευματικό, την όποια δικαίως σκέφτεται ιστορικά, όπως ολόκληρη ή έγελιανή φιλοσοφία, είναι καντιανή φιλοσοφία ξανακοιταγμένη συστηματικά στόν καθρέφτη. Η χωρίς (πρακτικό) ενδιαφέρον ευαρέσκεια εμπεριέχει την αντίληψη τού αισθητικού στοιχείου ως πνευματικού μέ τήν άρνηση τού αντίθετου του.

45α. Η ρήση τού Rimbaud «il faut être absolument moderne» [πρέπει νά είναι κανείς απολύτως μοντέρνος], πού επαναλαμβάνεται καί στό παρόν έργο (βλ. σημ. 77α), είναι ένα από τά πύ άγαπημένα παραθέματα τού Adorno. (Σ.τ.μ.)

45β. Βλ. πύ πάνω, σημ. 19β. (Σ.τ.μ.)

45γ. Βλ. επίσης τού Ιδιου, *Minima Moralia*, Αλεξάνδρεια, 'Αθήνα 1990, σ. 328.

45δ. Παραστατικότητα (*Anschaulichkeit*) σημαίνει ένάργεια τής κατ' αίσθηση έποπτείας (*sinnliche Anschauung*), πού έπιτυγχάνεται μέ τή ζωηρή, ανάγλυφη, περιγραφή, άπεικόνιση, τρόπον τινά μέ τήν αίσθητοποίηση τού άφηρημένου ή άπόντος. (Σ.τ.μ.)

46. Kant, ό.π., σ. 73.

47. Kant, δ.π., σ. 53.

47α. Η *characteristica universalis* (γενικός ή καθολικός χαρακτηρισμός, γενικό σύστημα χαρακτηριστικών) ήταν μιά μέθοδος έκθεσης των επιστημών σέ ενα άφηρημένο σύστημα σημείων, μιά *ars combinatoria* (συνδυαστική τέχνη) παριστανόμενη μέ κύκλους, τρίγωνα κ.λπ., πού μέ κατάλληλους χειρισμούς επέτρεπαν την εύρεση των κυριότερων εννοιών καί των σχέσεων τους σέ κάθε έπιστήμη. Ο έμπνευστής της R. Lullus (1235-1315), Καταλανός σχολαστικός φιλόσοφος καί θεολόγος, άποκαλούμενος *doctor illuminatus* (φωτισμένος δάσκαλος), όνόμασε αυτή την προσπάθεια όπτικοποίησης τής έπιστημονικής σκέψης *ars magna* (μεγάλη τέχνη). (Σ.τ.μ.)

48. Βλ. Theodor A. Meyer, *Das Stilgesetz der Poesie*, Λειψία 1901, άπανταχοϋ.

48α. Βλ. πίο πάνω, σημ. 7δ. (Σ.τ.μ.)

48β. Βλ. πίο πάνω, σημ. 24β. (Σ.τ.μ.)

49. Βλ. Martin Heidegger, *Holzwege*, β έκδοση, Φραγκφούρτη 1952, σ. 7 κ.έ.

49α. Βλ. πίο πάνω, σημ. 22ζ. (Σ.τ.μ.)

49β. *Interlinearversion*: Η κατά λέξη μετάφραση ανάμεσα στίς γραμμές τού πρωτοτύπου, κυρίως σέ χειρόγραφα τού πρώιμου μεσαίωνα. (Σ.τ.μ.)

49γ. Ο χρόνος έχει συστατική σημασία στή μουσική, στην ποίηση, όπως καί σέ κάθε δραματική τέχνη, ενώ χωρίς τόν χώρο είναι αδιανόητη ή άρχιτεκτονική καί ή παραδοσιακή ζατγραφική. (Σ.τ.μ.)

50. Βλ. Th. W. Adorno, *Versuch iiber Wagner*, β' έκδοση, Μόναχο και Ζυρίχη 1964, σ. 90 κ.έ.

50α. Τό πανόραμα ήταν άλλοτε μιά συσκευή μέ φακό, μέσα από τόν όποιο έβλεπε κανείς διάφορες εικόνες- ή χρήση φακών καί κατόπτρων δημιουργούσε την ψευδαίσθηση τής μεγάλης άπόστασης. Αυτή ή παρομοίωση πέρασε άργότερα στό λεγόμενο «χαζοκούτι», πού κατοπτρεύει γιά μας καί μάς «αποκαλύπτει» τηλεοπτικά τά «παρασκήνια» τού κόσμου. (Σ.τ.μ.)

50β. Βλ. πίο πάνω, σημ. 19β. (Σ.τ.μ.)

50γ. *Tour de force*: λαμπρό επίτευγμα, δυσεπίτευκτο κατόρθωμα, επίδειξη δύναμης. (Σ.τ.μ.)

51. Βλ. Hegel, δ.π., τρίτο μέρος, σ. 215 κ.έ.

51α. *Trompe-l'œil*: όφθαλμαπάτη- τρόπος άπεικόνισης στή ζωγραφική, πού μέ νατουραλιστική ακρίβεια καί μέ τή βοήθεια τής προοπτικής κάνει τόν παρατηρητή νά μήν μπορεί από σχετική άπόσταση νά ξεχωρίσει την άπεικόνιση από την πραγματικότητα. (Σ.τ.μ.)

51β. Βλ. πίο πάνω, σημ. 12β. (Σ.τ.μ.)

51γ. Αμφιβολία: άμφισημία, σύγχυση ενός πράγματος μέ κάτι άλλο. Ο Kant άποκαλεί «υπερβατική άμφιβολία» τή «σύγχυση τού καθαρού

άντικειμένου τής διάνοιας μέ τό φαινόμενο» (*Κριτική τον καθαρόν Λόγον*, σχετικό κεφάλαιο, στό όποίο παραπέμπει ό Adorno). Καθαρό άντικείμενο τής διάνοιας είναι τό νοητό, σε άντίθεση πρός τό φαινόμενο, τό άντικείμενο τής εμπειρίας, οί σχέσεις τού όποιοι δέν έχουν νόημα καί ισχύ στήν περίπτωση τού απλώς νοούμενου, τού νοητού, όπως είναι έδώ τό «εσωτερικό είναι». (Σ.τ.μ.)

51δ. Βλ. σημ. 22α. (Σ.τ.μ.)

51ε. Transzendentes apperzipierendes Subjekt, μιά κατασκευή τού Kant, μέ την όποια νοεί τό εγώ ως φορέα τής συνθετικής λειτουργίας τής συνείδησης καί πηγή όλων των a priori κατηγοριών ως μορφών τής υπερβατικής επαναντίληψης, ως τρόπων ενοποίησης των παραστάσεων μέ σκοπό την άντικειμενική εμπειρία. (Σ.τ.μ.)

52. Βλ. Th. W. Adorno, *Zum Klassizismus von Goethes Iphigenie*, στό *Neue Rundschau* 78 (1967), σ. 586 κ.έ. [Τό δοκίμιο περιέχεται στό *Noten zur Literatur*, τόμ. 11 των Απάντων του. (Σ.τ.μ.)].

52α. Βλ. πίο πάνω, σημ. 42ε. (Σ.τ.μ.)

52β. Quid pro quo: τί άντί τινός, κάτι στη θέση ενός άλλου, υποκατάστατο, σύγχυση ενός πράγματος μέ κάτι άλλο. (Σ.τ.μ.)

52γ. Transsubjektiv, υπερυποκειμενικό, τό υπερβατικό γιά κάθε δεδομένο υποκείμενο καί άνεξάρτητο από τό ίδιο, αυτό πού εμπίπτει στήν άντικειμενική σφαίρα τής συνείδησης καί αποτελεί τό περιεχόμενο τής γενικής συνείδησης. (Σ.τ.μ.)

53. Rainer Maria Rilke, *Sämtliche Werke*, έπιμ. E. Zinn, τόμ. 1, Wiesbaden 1955, σ. 557 («Archaischer Torso Apollos» [΄Αρχαϊκός κορμός αγάλματος τού ΄Απόλλωνα]).

54. Βλ. Th. W. Adorno, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, Βιέννη 1968, σ. 36.

54α. Βλ. πίο πάνω, σημ. 19β. (Σ.τ.μ.)

54β. Άναφέρεται στη μεγάλη εμπειρική έρευνα τού Ινστιτούτου Κοινωνικής Έρευνας (τής Φραγκφούρτης) σέ συνεργασία μέ αμερικανικά ινστιτούτα έρευνας, γνωστή ως Studies in Prejudice (Μελέτες πάνω στήν προκατάληψη), προπάντων στό τμήμα πού δημοσιεύθηκε στόν τόμο *The Authoritarian Personality* (Η αυταρχική προσωπικότητα). (Σ.τ.μ.)

54γ. Η αγγλική έκφραση popular music (λαϊκή μουσική) σημαίνει μουσική εύρειας λαϊκής κατανάλωσης, υπό την έννοια τής πολιτιστικής βιομηχανίας, ενώ ό γερμανικός όρος Volksmusik άναφέρεται στήν παραδοσιακή μουσική των λαών, τή δημοτική μουσική. (Σ.τ.μ.)

54δ. "Άνθρωπος, ή τύπος συμπεριφοράς άντίστοιχα, «προσανατολισμένος πρός τά έξω»· περιγράφεται στό βιβλίο του *The Lonely Crowd* (Τό μοναχικό πλήθος) καί συγγενεύει μέ τόν «άγοραίο τύπο» τού E. Fromm καί τόν «μονοδιάστατο άνθρωπο» τού H. Marcuse. (Σ.τ.μ.)

54ε. Entäußerung ή Selbstentäußerung, έξωτερίκευση-αύτοαπεμπόληση, αυταπάρνηση, παραίτηση από κάθε επιθυμία υπέρ του έργου καί γενικά υπέρ έργων πού πραγματοποιεί ο άνθρωπος στον εξωτερικό κόσμο. Ο άνθρωπος πρέπει να πετάξει έξω τον εαυτό του, να παραδοθεί, για να τον κερδίσει πραγματικά, πρέπει να τον χάσει για να τον βρει (Hegel). Η αυτοεγκατάλειψή του, ή έξωτερίκευση-αύτοαπεμπόληση, αίρεται με ένα δεύτερο βήμα, όποτε ο άνθρωπος κερδίζει, βρίσκει τον εαυτό του, πού τώρα είναι πλουσιότερος. Η έξωτερίκευση-αύτοαπεμπόληση, ως αντίκειμενοποίηση, είναι το αντίθετο της έσωτερίκευσης, νοούμενης ως κλεισίματος του ανθρώπου στον εαυτό του, μιας Ιδιωτικής αυτοκαλλιέργειας σύμφωνα με την αρχή του λάθε βιώσας. Ο (όμηρικός καί καβαφικός) Όδυσσέας, ως παράδειγμα μιας τέτοιας εξωτερίκευσης, γύρισε πίο πλούσιος καί πίο σοφός στην Ιθάκη από κάθε ομφαλοσκόπο, ασκητή, γκουρού ή άγιο, πού καταργεί τή διαλεκτική του μέσα καί του έξω καί άτενίζει έκστασιασμένος τό κενό του εαυτού του. (Σ.τ.μ.)

54ζ. «Στοχασμοί μέσα από τή φθαρμένη ζωή» είναι ο υπότιτλος του βιβλίου του Adorno *Minima Moralia*, Άλεξάνδρεια, Αθήνα 1990. (Σ.τ.μ.)

54η. Τά δύο πρώτα έργα είναι όπερες του Mozart καί του Weber αντίστοιχα, ενώ τό τρίτο είναι ή τετραλογία του R. Wagner. (Σ.τ.μ.)

54Θ. Βλ. πίο πάνω, σημ. 20β. (Σ.τ.μ.)

54ι. Cui bono: ποιος έχει όφελος από αυτό; ποιόν ώφελεί; Μιά πάγια έκφραση πού έχει ληφθεί από λόγο του Κικέρωνα καί είναι ένα κεντρικό ερώτημα της έγκληματολογίας σχετικά με τό κίνητρο μιας πράξης κατά την έξιχνίαση ενός εγκλήματος. (Σ.τ.μ.)

55. Βλ. Th. W. Adorno, *Negative Dialektik* (Άρνητική διαλεκτική), β' έκδοση, Φραγκφούρτη 1967, σ. 352 κ.έ.

55α. Verstehen: κατανώ· υπό τήν αυστηρή έννοια σημαίνει: συλλαμβάνω τή σημασία, τό νόημα μιας πράξης, μιας λέξης, μιας πρότασης, ενός πλαισίου συμφραζομένων, δηλαδή αναπαράγω μέσα μου τίς ανάλογες παραστάσεις, έννοιες, κρίσεις με σαφήνεια, αποδίδοντας τή διάρθρωσή τους καί τίς συναρτήσεις τους· αυτό άπαιτεί να μπορώ κάθε φορά να μπαίνω στη θέση του άλλου, να παρακολουθώ τρόπον τινά όπως αυτός, από μέσα, εκείνο πού θέλω να κατανοήσω. Σύμφωνα με τον Dilthey, οι φυσικές επιστήμες προσπαθούν να εξηγήσουν (erklären), ενώ οι επιστήμες του πνεύματος προσπαθούν να κατανοήσουν (verstehen)· ή εξήγηση άφορά τή αιτιότητα, ή κατανόηση ανθρώπινων έργων άφορά τή σύλληψη του νοήματος. Σύμφωνα με τον Max Weber, ή κοινωνιολογία είναι μιά κατανοητική (verstehende) επιστήμη, κάτι πού δέν συμμερίζεται ο Adorno όπως καί κανένας διαλεκτικός στοχαστής. (Σ.τ.μ.)

55β. Vexierbild: γριφώδης σπαζοκεφαλιά, είκονόγριφος πού περιέχει

μιά δεύτερη, όχι αναφανδόν διακριτή εικόνα, την όποια καλείται κανείς νά ανακαλῶσει. (Σ.τ.μ.)

56. Georg Trakl, *Die Dichtungen*, έπιμ. W. Schneditz, 7η έκδοση, Ζάλτσμπουργκ χ.χ., σ. 61 («Psalm» [Ψαλμός]).

56α. Η γνακπή σονάτα γιά πιάνο τού Beethoven *Σονάτα τον σεληνό-φιοτοζ* (ή Σ. υπό τό σεληνόφως)· ό τίτλος δεν δόθηκε από τόνϊδιο. (Σ.τ.μ.)

57. Eduard Mörike, *Sämtliche Werke*, έπιμ. J. Perfahl κ.ά., τόμ. 1, Μόναχο 1968, σ. 855.

57α. Γραφή, γραπτό, κείμενο. (Σ.τ.μ.)

57β. Προφανώς αναφέρεται στο «ή γνώσις τού όμοιου τφ όμοίω» τού 'Αριστοτέλη, *Μετά τά φυσικά*, ΠΙ4, 1000b 6, πού συμφωνεί με τόν Εμπεδοκλή. (Βλ. τό σχετικό απόσπασμά του πού παραθέτει ό Αριστοτέλης: Diels, άπ. 109). (Σ.τ.μ.)

57γ. Βλ. πίο πάνω, σημ. 16δ καί 22ζ. (Σ.τ.μ.)

57δ. Αναφέρεται στήν πολυφωνική μουσική μορφή μίμησης μιας φωνής από μία ή περισσότερες. Κανόνες λέγονταν άρχικά τά διακριτικά σημεία πού καθόριζαν τά σημεία ξεκινήματος τής δεύτερης ή τρίτης φωνής, τά διαστήματα κ.λπ. Οί αινιγματικοί κανόνες (από τόν 16ο αιώνα καί έξής) περιείχαν αινιγματικές όδηγίες, τίς όποιες έπρεπε νά ερμηνεύσουν οί εκτελεστές. (Σ.τ.μ.)

57ε. Τό υποκειμενικό εγώ πού προϋποθέτουμε πίσω από τό «εγώ σκέφτομαι», ένα γενικό κάτι, χωρίς τίς ιδιότητες όποιουδήποτε εμπειρικού, υπαρκτού άτομου. Δέν είναι φαινόμενο, νοείται πρίν καί έξω από τήν εμπειρία, είναι υπερβατικό, αλλά καί άναγκαία νοητό. (Σ.τ.μ.)

57ζ. "Ένα χαριτωμένο καί αινιγματικό κορίτσι από τό: Goethe, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Χρόνια μαθητείας τού Βίλχελμ Μάιστερ). (Σ.τ.μ.)

57η. Δέν θά ύποστώ σύγχυση, συγχώνευση, διάλυση. (Σ.τ.μ.)

57θ. Αναφέρεται στίς αιγυπτιακές μούμιες καθώς καί στήν ιερατική ακαμψία τών εικαστικών τεχνών τής Αιγύπτου, τουλάχιστον σέ όρισμένες περιόδους. (Σ.τ.μ.)

57ι. Πρβλ. τή ρήση «ό τρώσας ίάσεται»: αυτός πού προκάλεσε τό τραύμα θά τό θεραπεύσει, δηλαδή θά έπανορθώσει τό αδίκημα πού διέπραξε. (Σ.τ.μ.)

57κ. Γιά τήν καλύτερη κατανόηση αύτών τών στρυφνών συλλογισμών δεν είναι ίσως άσκοπο νά θυμίσουμε ότι στή φιλοσοφική γλώσσα τού Hegel ή σημασία τών όρων *συγκεκριμένο* καί *άφηρημένο* δεν συμπίπτει μέ τή συνήθη χρήση αύτών τών λέξεων. Συγκεκριμένο δεν είναι τό μεμονωμένο πράγμα, τό δεδομένο στόν χώρο καί στόν χρόνο καί επομένως τό άμεσα διαπιστώσιμο, πού στόν Αριστοτέλη λέγεται *τότε* τι καί στους Σχολαστικούς *haec* ή *haecceitas*. Αντίθετα: συγκεκριμένο (konkret) είναι τό δλον, τό σύνολο τών συμφυών (concretus, μετοχή τού concrescere: συμ-

φύομαι, αναπτύσσομαι μαζί με άλλα συναπαρτίζοντας ένα ενιαίο όλον), πού αποτελούν ένα πλέγμα καθορισμένων διαμεσολαβήσεων η συναρτήσεων. Άφρημένο είναι κατ' αυτά τό ξεκομμένο, τό μεμονωμένο, άποξενωμένο καί άκαθόριστο στίς συναρτήσεις του μέ άλλα· τό τυχαίο ούτως έχειν, όπως προσφέρεται στίς αισθήσεις ή στον κοινό νού, τό απλό δεδομένο καί δήθεν βέβαιο, άποκαλύπτεται απατηλό καί κυριολεκτικά ά-σχετο, άν δέν τό δούμε διαμεσολαβημένο από τό Όλον, από τό όποιο καθορίζεται τό νόημά του καί ή λειτουργία του. (Σ.τ.μ.)

57λ. Βλ. πίο πάνω, σημ. 50α. (Σ.τ.μ.)

57μ. Βλ. πίο πάνω, σημ. 49γ. (Σ.τ.μ.)

57ν. Principium individuationis: άρχή τής άτομοποίησης, τού έπιμερισμού τού γενικού (στών Schopenhauer: τής υλικής ουσίας τού κόσμου) σέ ξεχωριστά όντα, ό λόγος ύπαρξης ατόμων καί ιδιαιτεροτήτων. Ή άτομοποίηση σύμφωνα μέ τόν Schopenhauer είναι προϊόν τής υποκειμενικής μας αντίληψης τού είναι. Τέτοιες άρχές είναι μεταξύ άλλων ό χώρος καί ό χρόνος. Βλ. καί πίο πάνω, σημ. 1 Ια. (Σ.τ.μ.)

57ξ. Εννοεί τή φαινομενολογία τού Husserl. (Σ.τ.μ.)

57ο. Βλ. πίο πάνω, σημ. 22ξ. (Σ.τ.μ.)

58. Βλ. Georg Lukács, *Wider den mißverstandenen Realismus*, Αμβούργο 1958, σ. 15 καί άλλαχού.

59. Βλ. Adolf Zeising, *Aesthetische Forschungen*, Φραγκφούρτη 1855.

60. Βλ. Erwin Stein, *Neue Formprinzipien*, στο *Von neuer Musik*, Κολωνία 1925, σ. 59κ.έ.

60α. 'Ακατέργαστος, άδιάτακτος όγκος (Οβιδίου *Μεταμορφώσεις*, Ι, 7). (Σ.τ.μ.)

61. Βλ. Arnold Schönberg, Aphorismen, στό *Die Musik*, άριθμ. 9 (1909/10), σ. 159 κ.έ.

61α. Προφανώς εννοεί τό *Περιμένοντας τόν Γκοντό*. (Σ.τ.μ.)

61β. «Ό κυνηγός Γράκχος», ένα σύντομο, άριστουργηματικό άφήγημα τού Kafka (1917, Κατάλοιπα), πού θυμίζει τόν Ωρίωνα. (Σ.τ.μ.)

61γ. Εννοεί προφανώς τή ρήση «Σκέψεις χωρίς περιεχόμενο είναι κενές, έποπτείες χωρίς έννοιες είναι τυφλές» (*Κριτική τον καθαρόν Λόγον, Υπερβατική λογική*), άφού «ή διάνοια δέν μπορεί νά έχει καμμία έποπτεία καί οί αισθήσεις δέν μπορούν νά σκεφθούν τίποτε» (στό ίδιο). (Σ.τ.μ.)

61δ. Hintertreppenpoesie καί άκόμη συνηθέστερα Hintertreppengroman: κατά λέξη: ποίηση (ή μυθιστόρημα) γιά τήν πίσω σκάλα, φθηνή λογοτεχνία τού 18ου αιώνα, χωρίς αξιώσεις ή όποιαδήποτε πραγματική ποιότητα (Ισως γιά τό υπηρετικό προσωπικό πού τήν αγόραζε από τούς γυρολόγους στην πίσω σκάλα μαζί μέ άλλα ψώνια). Τά μοτίβα της ήταν ό τρόμος, τό υπερφυσικό, μία γερή δόση ερωτισμού, συνήθως σέ ένα πλαίσιο περιπετειών μέ ληστές καί Ιππότες. Πρόδρομος τής πολιτιστικής βιομηχα-

νίας. Η Poesie der Hintertreppe: ποίηση τής «πίσω σκάλας» άναφέρεται από τόν Kraus στην πίσω σκάλα καί σέ κάθε άσημο πράγμα ώς θέμα τής τέχνης. (Σ.τ.μ.)

62. Karl Kraus, *Literatur und Lüge*, έπιμ. H. Fischer, Μόναχο 1958, σ. 14.

63. Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke*, δ.π., τόμ. 18, σ. 225.

63α. Μέ την προκαταρκτική Συνθήκη τών Βερσαλλιών του 1871 τερματίσθηκε ό γαλλογερμανικός πόλεμος. (Σ.τ.μ.)

63β. Τίτλος μιας άντιβαγκνερικής έργασίας τού Nietzsche (1888). (Σ.τ.μ.)

63γ. Βλ. στόν «Επίλογο τών επιμελητών» του παρόντος βιβλίου τίς άναφορές στην «παρατακτική μορφή παρουσίας», τήν αισθητική συνεπαγωγή αυτού πού ό ίδιος άποκαλεΐ αστερισμό ή μορφολογική διάταξη, καθώς καί τής βασικής φιλοσοφικής θέσης τής Κριτικής Θεωρίας, διττή φιλοσοφία δέν υπάρχει κάτω «πρώτο» από τό όποίο προκύπτουν τά άλλα ώς παρεπόμενα, καμμιά πρώτη αρχή (π.χ. τό πνεύμα, ή απόλυτη ιδέα, τό είναι), καμμιά βάση, θεϊκή ή άλλη πηγή προέλευσης. (Σ.τ.μ.)

64. Βλ. Günther Anders, *Die Antiquiertheit des Menschen. Über d/e Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, β' έκδοση, Μόναχο 1956, σ. 213 κ.έ.

65. Βλ. Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*, β' έκδοση, Neuwied am Rhein καί Βερολίνο 1963, απανταχού.

66. Βλ. Th. W. Adorno, «Ist die Kunst heiter?» στό *Noten zur Literatur*, Φραγκφούρτη 1967, σ. 599 κ.έ.

67. Βλ. Paul Valéry, *Œuvres*, έπιμ. J. Hytier, τόμ. 2, Παρίσι 1966, σ. 565 κ.έ.

67α. Intentio recta: άπευθείας θεώρηση τών πραγμάτων χωρίς άναδρομή στό υποκείμενο, στό πνεύμα, στίς αισθήσεις κ.λπ., σέ άντίθεση πρós τήν intentio obliqua, τήν έμμεση θεώρηση, πού στηρίζεται στήν Ιδέα ότi ο άνθρωπος αντιλαμβάνεται τά πράγματα μέ τίς αισθήσεις καί έτσι τού προσφέρονται πάντοτε υποκειμενικά διαμεσολαβημένα, έμμεσα. Σήμερα βέβαια τό πρόβλημα δέν τίθεται τόσο απλά όπως τό πραγματευόταν ή μεσαιωνική φιλοσοφία, από τήν οποία προέρχονται αυτοί οί φιλοσοφικοί όροι. (Σ.τ.μ.)

68. Kant, ο.π., σ. 53 (*Κριτική τής κριτικής ικανότητας*, § 9).

69. "Ο.π.

70. Ο.π., ο. 73 (*Κριτική τής κριτικής ικανότητας*, § 9).

70α. Tathandlung, μιá βασική έννοια τού Fichte: ή πράξη μέ τήν όποια τό σκεπτόμενο υποκείμενο θέτει τόν έαυτό του, τό ίδιο του τό είναι. Ό Fichte άπολυτοποιούσε τό υποκείμενο, ό Adorno τό σχετικοποιεί.

70β. Apperzeption: επαναντίληψη, συνειδητή ένοποίηση των παραστάσεων με σκοπό τήν αντικειμενική εμπειρία. (Σ.τ.μ.)

71. Th. W. Adorno, *Noten zur Literatur II*, Φραγκφούρτη 1965, σ. 79* παράθεμα μέσα στο παράθεμα: Paul Valéry, *Windstriche*, δ.π. (βλ. σημ. 28), σ. 127.

71α. 'Αρχέτυπος νους, ή (θεία) διάνοια πού δημιουργεί τά άρχέτυπα, σέ αντίθεση πρός τή συλλογιστική σκέψη τών ανθρώπων (μιά έννοια των Σχολαστικών). 'Αξίζει νά προσέξουμε ότι ιδιοφυία δέν σημαίνει εδώ μόνο μία ειδική προίκιση ή ταλέντο, αλλά πρέπει νά νοείται καί ευρύτερα, ως μεγαλοφυΐα. (Σ.τ.μ.)

71β. *Τέχνη*, ελληνικά στο πρωτότυπο, δηλαδή έπιτηδειότητα στην κατασκευή, χειρωνακτική τέχνη ή επάγγελμα, κατ' αντιδιαστολή πρός τίς λεγόμενες καλές τέχνες, τήν καλλιτεχνία. (Σ.τ.μ.)

71γ. *Natura naturans*, ή δημιουργική φύση· *natura naturata*, ή δημιουργημένη φύση, τό σύνολο τών δημιουργημάτων. Αυτή ή διάκριση πρωτοεμφανίσθηκε στον Άβερρόη, από τόν όποιο πέρασε στους Σχολαστικούς, όπου ως *natura naturans* νοείται ό θεός, ό δημιουργός τής *natura naturata*, τού κόσμου. (Σ.τ.μ.)

71δ. Τό *χάρισμα*, ως θείο δώρο, ως κάτι άπονεμόμενο από τό Άγιο Πνεύμα, είναι μία θεολογική έννοια πού ανάγεται στον Απόστολο Παύλο (Πρός Κορινθίους Α, 12). Στην κοινωνιολογία τής κυριαρχίας πιό γνωστός είναι ό όρισμός τού Max Weber: χάρισμα είναι «ή ποιότητα μιας προσωπικότητας χάρη στην όποια τής αποδίδονται ύπερφυσικές ή ύπερανθρώπινες ή τουλάχιστον εξαιρετικά έξωκαθημερινές καί μή προσιτές στον καθένα δυνάμεις ή ιδιότητες, ή αξιολογείται ως θεόπεμπτη ή ως ύποδειγματική καί γιαυτό ως "ηγέτης"». Τέτοιοι χαρισματικοί ηγέτες ήταν άλλοτε κυρίως οί προφήτες, οί μάγοι, οί ήρωες. (Σ.τ.μ.)

71ε. Genial: ιδιοφυής· genialisch: α) ιδιοφυής, β) περιφρονητικός απέναντι στον μέσο όρο, στίς συμβατικές αξίες, καί ταυτόχρονα ενθουσιώδης, μέ άνεβασμένο ήθικό καί αύτουπερτίμηση. (Σ.τ.μ.)

72. Βλ. Stefan George, *Werke*, δ.π., τόμ. 1, σ. 190.

72α. Ενεργείς! (έν έργω, in actu) ζωντανή πραγματικότητα, όχι άπλώς δυνάμει, δηλαδή ως δυνατότητα. Η διάκριση είναι αριστοτελική. (Σ.τ.μ.)

72β. Artefakt (από τό λατ. ars-artis = τέχνη καί factum = φτιαγμένο), τεχνούργημα, τεχνητό προϊόν, ο,τι έχει φτιαχθεί από τόν άνθρωπο. Artefakt άποκαλείται καί κάθε άπλό χειροποίητο αντικείμενο, εύρημα προϊστορικών χρόνων, πού ύποτίθεται ότι χρησιμοποιόταν ως εργαλείο, σέ αντίθεση πρός φυσικά αντικείμενα χωρίς ανθρώπινη επεξεργασία. (Σ.τ.μ.)

73. Βλ. Kant, δ.π., σ. 175 κ.έ. (*Κριτική τής κριτικής ικανότητας*, § 42). ["Ενα άγόρι, κρυμμένο στους θάμνους, μιμείται τό κελάηόημα τού αηδονιού μέ τή βοήθεια ενός καλαμιού για λογαριασμό τού ιδιοκτήτη ενός έξο-

χικού πανδοχείου, πού θέλει νά προελκύσει πελατεία. Ο Kant υπογραμμίζει ότι τό ωραίο στη φύση πρέπει νά είναι όντως φυσικό ή τουλάχιστον νά τό θεωρούμε φυσικό γιά νά προκαλέσει τό άμεσο ενδιαφέρον μας. (Σ.τ.μ.).

73α. Βλ. πύ πάνω, σημ. 16Θ. (Σ.τ.μ.)

73β. Kunstwissenschaft: επιστήμη τής τέχνης, προπάντων ή επιστημονική μελέτη τών εικαστικών τεχνών άπό τούς προϊστορικούς χρόνους μέχρι σήμερα. (Σ.τ.μ.)

73γ. Αναφέρεται στό τρίπτυχο τής μορφής τής σονάτας: έκθεση, ανάπτυξη, επανέκθεση τού θεματικού υλικού. (Σ.τ.μ.)

74. Βλ. Th. W. Adorno, *Ohne Leitbild*, ό.π., σ. 168 κ.έ.

75. Βλ. W. Benjamin, *Schriften*, ό.π., τόμ. 1, σ. 538 κ.έ.

76. Βλ. Th. W. Adorno, *Moments musicaux*. Neu gedruckte Aufsätze 1928-1962, Φραγκφούρτη 1964, σ. 167 κ.έ.

76α. Βλ. πύ πάνω, σημ. 50γ. (Σ.τ.μ.)

76β. Στά γερμανικά αναφέρεται προπάντων στους άκροβάτες, τούς γελωτοποιούς καί ανάλογους συντελεστές τού τσίρκου ή τού βαριετέ. (Σ.τ.μ.)

77. Βλ. Hölderlin, ό.π., τόμ. 2, σ. 328.

77α. Βλ. πύ πάνω, σημ. 45α. (Σ.τ.μ.)

78. Βλ. Karl Marx καί Friedrich Engels, *Werke*, τόμ. 13, β' έκδοση, Βερολίνο 1964, σ. 9 (Marx, *Zur Kritik der politischen Ökonomie*, πρόλογος).

79. Βλ. W. Benjamin, *Schriften*, ό.π., τόμ. 1, σ. 462. - Σέ εκείνο τό σημείο ό Benjamin παραθέτει ένα άπόσπασμα άπό τό *Temps retrouvé* τού Proust. (Σημ. τού επιμελητή τής γερμανικής έκδοσης). [Βλ. σχετικά, W. Benjamin, *Σάρλ Μπωντλαίρ, Ένας λυρικός στην άκμή τον καπιταλισμόν*, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1994, σ. 168. (Σ.τ.μ.)].

79α. Matterhorn, επιβλητικό πυραμιδοειδές βουνό στή νότια Ελβετία, κοντά στά σύνορα μέ τήν Ιταλία, ύψους 4.478 μ.· Zermatt, μικρή τουριστική πόλη πού περικλείεται άπό τό Matterhorn καί τρεις άκόμη βουνοκορφές ύψους 4.505^1.634 μ.· τό Gomergrat βρίσκεται λίγο άνατολικότερα. Στή βορειότερη προέκταση τής κοιλάδας Mattertal, στό Visp, όπου περνούσε τις θερινές διακοπές του καί εργαζόταν πάνω στήν *Αισθητική θεωρία*, ό Adorno έμελλε νά αφήσει ξαφνικά τήν τελευταία του πνοή στίς 6 Αύγούστου 1969 καί, μαζί μέ αυτή, τό τελευταίο του μεγάλο έργο ημιτελές. (Σ.τ.μ.)

80. Βλ. W. Benjamin, ό.π., σ. 498.

80α. Ο ιστορισμός, ως κοσμοαντίληψη πού σχετίζεται μέ τήν ευρύτερη ανάπτυξη καί εμβάθυνση τής ιστορικής συνείδησης καί προσπαθεί νά κατανοήσει όλες τίς πτυχές καί τά φαινόμενα τού πολιτισμού καί τού κοινωνικού γίνεσθαι μέσα άπό τίς ιστορικές τους συνθήκες, άνησε κατά τόν 19ο αιώνα. Χαρακτηριστικοί εκπρόσωποι: F.K. von Savigny, Hegel, J. Grimm, W. Roscher, W. Dilthey, M. Weber- αντίπαλοι: Schopenhauer, Nietzsche. (Σ.τ.μ.)

80β. Kunstgewerbe: καλλιτεχνική βιοτεχνία, χειροτεχνική ή ακόμη και βιομηχανική παραγωγή ειδών καθημερινής χρήσης και διακόσμησης (από χρυσό, πορσελάνη, σμάλτο, γυαλί, ξύλο, μάρμαρο, πηλό κ.λπ.), πού απαιτεί γούστο και όξινοτεχνία (άγγλ. arts and crafts). (Σ.τ.μ.)

80γ. *Jeux* (παιγνίδια), μουσική μπαλλέτου (1911). Στην περίπτωση του Beckett ο Adorno υπαινίσσεται μάλλον το μονόπρακτο *Play* (1963) και λιγότερο το *Τέλος του παιγνιδιού* (1957). (Σ.τ.μ.)

80δ. Εννοεί τον νοητό χαρακτήρα. Βλ. πιο πάνω, σημ. 22ε. (Σ.τ.μ.)

80ε. Dux (όδηγος): το θέμα μιάς φούγκας στη βασική του μορφή· comes (σιτνοδός, ακόλουθος): επανάληψη του θέματος ως απάντηση. Στη λεγόμενη πραγματική απάντηση τα διαστήματα είναι ίσα, στην τονική απάντηση άνισα. (Σ.τ.μ.)

80ζ. Γνωσιολογική κατεύθυνση του δέκατου ένατου αιώνα, πού θεωρεί τη σιωπηρή και καθαρά σκόπιμη συμφωνία (σύμβαση) της επιστημονικής κοινότητας ως βάση ισχύος εννοιών, ορισμών κ.λπ. Κυριότερος εκπρόσωπος ήταν ο γνωστός μαθηματικός Henri Poincare. Ο συμβατισμός αναφέρεται επίσης ευρύτερα στη σημασία της συμβατικότητας στην ήθική, την πολιτική, την αισθητική, τη γλώσσα κ.λπ. (Σ.τ.μ.)

81. W. Benjamin, *Briefe*, έπιμ. G. Scholem και Th. W. Adorno, Φραγκφούρτη 1966, τόμ. 1, σ. 126 κ.έ. [Έπιστολή του νεαρού B. Benjamin στον M. Buber, 1916], (Σ.τ.μ.)

81α. Εννοεί την κατακλείδα του *Tractatus logico-philosophicus*: «Γιά δ,τι δέν μπορούμε νά μιλήσουμε πρέπει νά σιωπούμε». Ο Adorno έχει επικρίνει αυτή την πρόταση, λόγου χάρι στο *Philosophische Terminologie*, Φραγκφούρτη 1974, τόμ. 2μ σ. 288-289. (Σ.τ.μ.)

82. Βλ. Th. W. Adorno, *Minima Moralia*, β έκδοση, Φραγκφούρτη 1962, σ. 275 κ.έ. [Ελληνική μετάφραση: 'Αλεξάνδρεια, άφορ. 132, σ. 308-310 (Σ.τ.μ.)].

83. Βλ. Kurt Mautz, Die Farbensprache der expressionistischen Lyrik, στο *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 31 (1957), σ. 198 κ.έ.

83α. Kontrafaktur (κατά λέξη αντιποίηση, δηλαδή σφετερισμός πράγματος ή δικαιώματος, άπομίμηση) άποκαλείται ένα εκκλησιαστικό άσμα μέ θρησκευτικούς στίχους και μιά μελωδία παρμένη από κοσμικό τραγούδι· αυτή ή πρακτική ήταν προσφιλής μέχρι και τον δέκατο έκτο αιώνα. Η παρωδία χρησιμοποιούσε κοσμικούς στίχους μέ θρησκευτική μουσική, γνώρισε όμως πολύμορφους συνδυασμούς, προπάντων στην Αναγέννηση. Στην τεχνική της παριοδίας στηρίχθηκε και ή δημιουργία πολλών λειτουργιών, οι όποιες άπαγορεύθηκαν από τη Σύνοδο του Τριδέντου. Η παρωδία δέν περιείχε μέχρι τον Mozart τό κωμικό στοιχείο και την πρόθεση της γελοιοποίησης. (Σ.τ.μ.)

83β. Στικτογραφία (pointillisme [point: στίγμα, σημείο· pointiller: στίζω, παριστάνω κάτι με στίγματα]), μιά νεοϊμπρεσιονιστική τεχνική δημιουργίας όπτικών εντυπώσεων μέσω αναριθμητών στιγμάτων δύο ή περισσότερων άμιγών χρωμάτων, πού αντικατέστησε την παλαιότερη τεχνική τής ανάμειξης των χρωμάτων. (Σ.τ.μ.)

83γ. Gradus ad Parnassum: βαθμίδα (ή βάδισμα) προς τόν Παρνασσό, τό βουνό των μουσών καί των ποιητών. Προσφιλής τίτλων βιβλίων εισαγωγής στή λατινική ή ελληνική ποιητική μέ πρακτικές οδηγίες καί πολύ αργότερα, τόν 18ο καί 19ο αιώνα, ανάλογα διδακτικά βιβλία μουσικής, όπως ή όμότιτλη γνωστή εισαγωγή στήν αντίστιξη τού J.J. Fux, γραμμένη στά λατινικά (1725), καί άλλα βιβλία μουσικών ασκήσεων τού περασμένου αιώνα. (Σ.τ.μ.)

84. Βλ. Arnold Schönberg, Probleme des Kunstunterrichts, στό *Musikalisches Taschenbuch*, 1911, 2ο έτος, Βιέννη 1911.

84α. Εννοεί προφανώς τόν W. Benjamin στή μελέτη του *Τό έργο τέχνης στήν εποχή τής τεχνικής τον άναπαραγωγιμότητας*. (Σ.τ.μ.)

84β. Εννοεί μεταξύ άλλων διατυπώσεων προπάντων εκείνη τής § 17: «Όμορφιά είναι ή μορφή τής σκοπιμότητας ενός αντικειμένου, όταν τήν άντιλαμβανόμαστε χωρίς τήν παράσταση [ιδέα] ενός σκοπού του». Η σκοπιμότητα άφορά τή μορφή, είναι τυπική, ενώ ό σκοπός πού (φανταζόμαστε ότι) υπηρετεί ένα αντικείμενο είναι πρακτικός. (Σ.τ.μ.)

85. W. Benjamin, *Schriften*, ο.π., τόμ. 1, σ. 421. Τό «γαλάζιο λουλούδι», σύμφωνα μέ τόν Novalis, ήταν τό σύμβολο τών ρομαντικών, προπάντων τής λαχτάρας. Κάτι από αυτό δείχνει ή ονομασία τού λουλουδιού «μή μέ λησμονεί». (Σ.τ.μ.)

85α. Kurfürstendamm (λεωφόρος τών εκλεκτόρων, δηλαδή τών ηγεμόνων καί πριγκίπων πού είχαν δικαίωμα εκλογής τού βασιλιά), κεντρική λεωφόρος τού Βερολίνου. Η συντετμημένη μετονομασία είναι Kudamm-τό πρώτο συνθετικό Ku- προφέρεται όπως τό Kuh, δηλαδή αγελάδα. (Σ.τ.μ.)

85β. Διόρθωση τής τύχης, άρση τής άτυχίας μέ δόλια μέσα, προπάντων στά τυχερά παιγνίδια. (Σ.τ.μ.)

85γ. Tableau éconómique: οικονομικός πίνακας, ήταν ό τίτλος τού κύριου έργου τού Fr. Quesnay (1694-1774), ηγήτη τών λεγομένων φυσιοκρατών. Ό οικονομικός πίνακας ήταν μιά σχηματική-άριθμητική παρουσίαση τών βασικών άρχών εν είδει λογιστικών εισροών-έκροών. (Σ.τ.μ.)

86. Charles Baudelaire, *Le Spleen de Paris*, μετάφραση στά γερμανικά τού D. Roser, Μόναχο καί Εßlingen 1960, σ. 5.

86α. Αυτή τή ρήση διάλεξε Ο Adorno ως έμβλημα στό πρώτο μέρος τών *Minima Moraba*. (Ελληνική μετάφραση, Αλεξάνδρεια, σ. 83). (Σ.τ.μ.)

86β. Il faut continuer: πρέπει νά συνεχίσουμε: ως βήμα σημειωτόν είναι

μιά γνωστή χειρονομία στα δράματα του Beckett (*Γκοντό, Τέλος τον παιγνιδιού*), ως λεκτικό σχήμα περιλαμβάνεται στην τελευταία πρόταση του «μυθιστορήματος» του *L'Innommable* (Ο άκατονόμαστος). Βλ. και πιο πάνω «Η πρόοδος της τέχνης» σ. 350 κ.έ. (Σ.τ.μ.)

87. Βλ. Karl Marx και Friedrich Engels, *Werke*, τόμ. 26, Ιο μέρος, Βερολίνο 1965, σ. 377 (Marx, *Theorien über den Mehrwert*, Ιο μέρος, Beilagen).

87α. Αναφέρεται στη θέση του Freud (και τη μετεξέλιξή της από τον Κ. Abraham κ.ά.) ότι η καθήλωση στο πρωκτικό στάδιο ανάπτυξης της λίμπιντο δημιουργεί έναν χαρακτήρα που τείνει προς την τάξη, την καθαριότητα, τη σχολαστικότητα, τη φιλαργυρία, την ισχυρογνωμοσύνη και γενικά την κατοχή πραγμάτων, καθώς και διάφορες διαστροφές. (Σ.τ.μ.)

87β. Blut und Boden: αίμα και έδαφος, ή εθνικιστική, προπάντων εθνικοσοσιαλιστική άρχή ότι η πολιτική σταθερότητα και προκοπή ενός λαού εξαρτώνται από τη φυλετική και εδαφική ενότητα, από τους δεσμούς αίματος και τον πατριωτισμό. (Σ.τ.μ.)

87γ. Agitprop, τεχνητή λέξη από τα συντετμημένα συνθετικά *Agitation* (ύποκίνηση) και *Propaganda*: θεατρικές, μουσικές κ.λπ. εκδηλώσεις για τη διάδοση των ιδεών των κομμουνιστικών κομμάτων. (Σ.τ.μ.)

87δ. Υπαινίσσεται τους στίχους 1338-40 από τον *Φάονστρον* Goethe, όπου ο Μεφιστοφελής λέει: «Είμαι τό πνεύμα που πάντοτε άρνεϊται! Και δικαιολογημένα· άφοϋ όλα όσα δημιουργούνται τους άξίζει νά καταστραφούν». (Σ.τ.μ.)

87ε. Βλ. πιο πάνω, σημ. 9α. (Σ.τ.μ.)

88. Jean-Paul Sartre, *Qu 'est-ce que la litteraturt* (γερμανική μετάφραση του H.G. Brenner, 'Αμβούργο 1958, σ. 20).

89. Βλ. *Briefwechsel zwischen George und Hofmannsthal*, έπιμ. R. Boehringer, β έκδοση, Μόναχο και Ντύσελντορφ 1953, σ. 42.

89α. Τά στοιχεία που άπωθούνται προς τό ασυνείδητο δέν καταστρέφονται ποτέ, αλλά τείνουν συνεχώς νά επιστρέφουν στη συνείδηση. Τό καταφέρνουν μέ έμμεσους τρόπους, μέ συμβιβασμούς ανάμεσα στις άπωθιμένες και τίς άπωθούσες παραστάσεις (σκέψεις, εικόνες, άναμνήσεις) και έτσι επιστρέφουν παραμορφωμένες. Μέ τον όρο μετουσίωση ο Freud προσπαθεί νά εξηγήσει ανθρώπινες πράξεις και δραστηριότητες φαινομενικά άσχετες προς τη σεξουαλικότητα αποδίδοντας σέ αυτές σεξουαλικά ελατήρια. Μετουσιωμένη είναι μία όρμη που παροδηγείται προς μή σεξουαλικούς στόχους, κυρίως προς τίς πολιτιστικά «ανώτερες» δραστηριότητες στη σφαίρα της τέχνης και του πνεύματος. (Σ.τ.μ.)

89β. 'Υπαινίσσεται τό γνωστό μοτίβο από τον *Ζαρατονστρα* του Nietzsche, την κυκλική κίνηση της Ιστορίας, την περιοδική επάνοδο του πάντοτε ίδιου. (Σ.τ.μ.)

90. Βλ. Hölderlin, *δ.π.*, τόμ. 2, σ. 230 («Einst habe ich die Muse gefragt» [Κάποτε ρώτησα τη μούσα]).

90α. Μέ τούς όρους απειροκαλία, άπειρόκαλος άποδίδουμε τά συχνά εμφανιζόμενα Banausie, Banause, πού έχουν την άρχαιοελληνική σημασία: βαναυσία, ή ζωή καί οί συνήθειες τού βάνουσου, δηλαδή τού χειρώνακτα, προπάντων τού σιδηρουργού (βαύνος: κλίβανος· αύω: ξηραίνω, περικαίω, βάζω φωτιά). Οί εκφράσεις «βάνουσον πλήθος», «βάνουσος τέχνη», «βάνουσος βίος» καθρεφτίζουν τήν αντίληψη τών τότε «παιδευμένων» γιά τούς «άπαιδευτους» χειρώνακτες ή άποχειροβίωτους, πού υποτίθεται ότι δέν είχαν «πείραν τού καλού», ότι ήταν ακαλαίσθητοι. (Σ.τ.μ.)

90β. P. Beaumarchais (1732-1799), Γάλλος δραματικός συγγραφέας, γνωστός κυρίως άπό τίς κωμωδίες του *Ο κουρέας τής Σεβίλλης* καί *Οί γάμοι τον Φίγκαρο*, γνώρισαν άκόμη μεγαλύτερη επιτυχία ως κωμικές όπερες τού Rossini καί τού Mozart αντίστοιχα. (Σ.τ.μ.)

90γ. "Ενα άπό τά κυριότερα ύφολογικά μέσα τού λεγομένου επικού θεάτρου τού Brecht, πού δέν άποβλέπει στό άμεσο βίωμα, δηλαδή τή συναισθηματική συμμετοχή τού θεατή στή δράση, αλλά στήν άφύπνιση τού διανοητικού ενδιαφέροντος* τό γνώριμο καί συνηθισμένο παρουσιάζεται ως κάτι καινοφανές πού ξενίζει καί τραβάει τήν προσοχή, καί έτσι ό θεατής-άκροατής δέν πρέπει νά συγκινηθεί, αλλά καλείται νά τό ξανασκεφθεί κριτικά καί νά λάβει θέση. Μέσα άποστασιοποίησης άπό τόν κλασσικό τύπο τού δράματος ήταν κυρίως τά παρεμβαλλόμενα σχόλια, τραγούδια, χορωδιακά καί τό αφηγηματικό σκηνικό (ταινίες μέ κείμενο). (Σ.τ.μ.)

90δ. Τό χωνί τής Νυρεμβέργης είναι ένας τρόπος διδασκαλίας γιά ανθρώπους μέ μαθησιακές δυσκολίες, οί όποιοι όμως δέν χρειάζεται νά καταβάλλουν προσπάθειες, άφού ή ύλη μπαίνει στό μυαλό τους μέ ένα χωνί, δηλαδή μηχανικά. «Πολιτικό χωνί, ή γερμανική ποίηση... μεταγγιζόμενη σέ έξι ώρες» ήταν ό τίτλος ενός βιβλίου τού G. Th. Harsdörffer (1607-1658), πού έκδόθηκε στή Νυρεμβέργη (1647-53) καί άπό τόν επόμενο αιώνα άρχισε νά γίνεται άντικείμενο χλευασμού. Παραταύτα έπιζεΐ καί σήμερα στίς φαντασιώσεις τών μαθητών μαζί μέ άνάλογα μοτίβα, πού χρησιμοποιούνται προπάντων άπό τήν προβολή «μεθόδων» καί γενικά τή διαφήμιση. (Σ.τ.μ.)

91. Stefan George, *Werke*, *δ.π.*, τόμ. 1, σ. 14 («Neuländische Liebesmahle II»).

92. Ό.π., σ. 50 («O mutter meiner mutter und Erlauchte»).

92α. Στό *Ιδεολογία καί ουτοπία* ό Mannheim υποστηρίζει ότι κάθε συνείδηση, όχι μόνον ή ψευδής, αλλά καί ή άληθής, δηλαδή ή «γνώση», έχει τίς κοινωνικές της προϋποθέσεις, κάθε αντίληψη ή ιδέα συναρτάται μέ ένα Ορισμένο κοινωνικό είναι (βάση καί εποικοδόμημα). Κατ' αυτά λοιπόν

δλα είναι Ιδεολογία, ενώ ό Marx διακρίνει τήν ιδεολογία, την ψευδή συνείδηση γιά τη δικαιολόγηση τής κυριαρχίας καί γενικά τών μερικών συμφερόντων, από μιά δεσμευτική γνώση, μιά όρθή συνείδηση. (Σ.τ.μ.)

92β. Antikulturbund, αντιπολιτιστική όμοσπονδία· ή φανταστική όργάνωση παραπέμπει στην πραγματική πολιτιστική όμοσπονδία (Kulturbund), που είχε Ιδρυθεί τό 1945 στή μεταπολεμική Γερμανία μέ σοβιετική-άνατολικογερμανική πρωτοβουλία· στή Δυτική Γερμανία άπαγορεύθηκε τό 1949 ως άντισυνταγματική (φιλοκομμουνιστική), στήν 'Ανατολική Γερμανία μετονομάσθηκε τό 1958 σε Γερμανική Πολιτιστική Όμοσπονδία. (Σ.τ.μ.)

93. Βλ. W. Benjamin, *Schriften*, δ.π., τόμ. 1, σ. 395 κ.έ.

93α. Tuis, ειρωνικά: οί διανοούμενοι, από τήν προτελευταία συλλαβή τής αντίστοιχης λέξης intellektuell. Έτσι άποκαλεί ό Brecht τούς πνευματικούς συμβούλους τού αύτοκράτορα τής Κίνας, τούς οποίους γελοιοποιεί στήν παραβολή πού άποτελεί τό πλαίσιο τού θεατρικού του έργου *Turandot oder der Kongreß der Weißwäscher*. (Σ.τ.μ.)

93β. Η άπουσία έπαρκών βιογραφικών στοιχείων καθώς καί χειρογράφων έδωσε άφορμή γιά διάφορες εικασίες, μία από τίς όποιες είναι ότι ό σύγχρονός του Fr. Bacon είναι ό πραγματικός συγγραφέας τών έργων τού Shakespeare, ενός άμόρφωτου ηθοποιού, από τόν όποιο ό Bacon δανείσθηκε απλώς τό όνομα ως ψευδώνυμό του. Στά μέσα τού 19ου αιώνα υπήρξαν δύο στρατόπεδα, τών σαιξπηρικών καί τών βακωνικών· οί δεύτεροι μάλιστα είχαν σύλλογο καί έξέδιδαν τό περιοδικό «Baconiana». (Σ.τ.μ.)

93γ. *Theatrum mundi*: θέατρο τού κόσμου, παγκόσμιο θέατρο· συνήθης τίτλος συγγραμμάτων παγκόσμιας Ιστορίας κατά τόν 17ο καί 18ο αιώνα. (Σ.τ.μ.)

93δ. B.E. Μεγερχόλντ, Ρώσος ηθοποιός καί σκηνοθέτης γερμανικής καταγωγής (K.Th. Meyerhold). Τό 1938 οί αρχές έκλεισαν τό θέατρό του στή Μόσχα λόγω πειραματισμών μέ τόν «φορμαλισμό», τό 1939 τόν συνέλαβαν καί πιστεύεται ότι τό 1940 δολοφονήθηκε. (Σ.τ.μ.)

93ε. Η μετεξέλιξη τού ιστορικού υλισμού στή Σοβιετική Ένωση. (Σ.τ.μ.)

93ζ. Έννοεί προφανώς τήν ουσία ως τό τί ήν είναι. (Σ.τ.μ.)

94. Βλ. W. Benjamin, *Schriften*, <5.π., τόμ. 1, σ. 366 κ.έ.

94α. Βλ. ένότητα «Αινιγματικός χαρακτήρας, περιεχόμενο άλήθειας, μεταφυσική», παράγραφος «Φράγμα» σ. 216-217. (Σ.τ.μ.)

94β. θέτω κάτι σημαίνει: υποστηρίζω, ισχυρίζομαι, προϋποθέτω, δέχομαι κάτι ως υπαρκτό, ισχύον, άληθινό, πραγματικό, έπειδή είναι λογικά άναγκαίο. Η άκραία ιδεαλιστική ιδέα ότι τό εγώ θέτει, όρίζει τόν έαυτό του ως υποκείμενο καθώς καί τά άντικείμενά του ανήκει στόν Fichte, γιά τόν όποιο υπαρκτό είναι μόνον ό,τι υπάρχει στή συνείδηση, καί άντίστροφα. Αυτή ή *ύβρις* του υποκειμένου δέν είναι ξένη πρός τόν ιδεαλισμό. (Σ.τ.μ.)

94γ. J.E. Schikaneder (1751-1812), μουσικός, τραγουδιστής, σκηνοθέ-

της, δραματουργός, γνωστός κυρίως όσιό τό λιμπρέτο του γιά τόν *Μαγικό αυλό* τού Mozart. Ό J.J. Bachofen (1815-1887), νομικός, ερμηνευτής τής αρχαίας μυθολογίας, είναι ό θεωρητικός τής μητριαρχίας. (Σ.τ.μ.)

95. Βλ. W. Benjamin, *Schriften*, δ.π., τόμ. 1, σ. 375 κ.έ.

96. Βλ. W. Benjamin, *Schriften*, δ.π., τόμ. 1, σ. 372 κ.έ.

96α. 'Από τόν *Φάονστ* του Goethe, στίχ. 784, πρόσ τό τέλος τής πρώτης σκηνής. Όπως παρατηρούν οί ειδικοί, τά δάκρυα στόν Goethe συνήθως συμβολίζουν τό ξεπέρασμα μιας κρίσης καί τήν άρχή τής ανάρρωσης. (Σ.τ.μ.)

96β. Βλ. πό πάνω, σημ. 39α. (Σ.τ.μ.)

97. Βλ. W. Benjamin, *Schriften*, δ.π., τόμ. 1, σ. 549: «Τό παράδοξο σέ δ,τι δικαίως μπορεί νά αποκληθεί ώραίο είναι διτ εμφανίζεται».

98. Βλ. Erik Holm, *Felskunst im südlichen Afrika*, στό *Kunst der Welt. Die Steinzeit*, Baden-Baden 1960, σ. 197 κ.έ.

99. Walther F.E. Resch, Gedanken zur stilistischen Gliederung der Tierdarstellungen in der nordafrikanischen Felsbildkunst, στό *Paideuma, Mitteilungen zur Kulturkunde*, τόμ. XI, 1965.

100. Holm, δ.π., ο. 198.

101. Βλ. Felix Speiser, *Ethnographische Materialien aus den Neuen Hebriden und der Banks-Inseln*, Βερολίνο 1923.

102. Fritz Krause, Maske und Ahnenfigur. Das Motiv der Hülle und das Prinzip der Form, στό *Kulturanthropologie*, έπιμ. W.E. Mühlmann καί E.W. Müller, Κολωνία καί Βερολίνο 1966, σ. 228.

103. Speiser, δ.π., σ. 390.

104. Βλ. Friedrich Nietzsche, *Werke in drei Bänden*, έπιμ. K. Schlechta, τόμ. 3, Μόναχο 1956, σ. 481: «Μιά άντιμεταφυσική θεώρηση του κόσμου - ναι, αλλά μιά καλλιτεχνική».

105. Ολόκληρο τό βιβλίό *Versuch über Wagner* (δ.π.) ήθελε άπλώς νά συσχετίσει τήν κριτική του περιεχομένου αλήθειας μέ τά τεχνολογικά δεδομένα καί τήν ελλιπή συνοχή τους.

106. Τό *Versuch Über Wagner* προσπάθησε νά επιτύχει τή διαμεσολάβηση τού μετααισθητικού καί τού καλλιτεχνικού επιπέδου στό έργο ενός σημαντικού καλλιτέχνη. Σέ άρκετά σημεία ό προσανατολισμός του ήταν άκόμη σέ υπερβολικό βαθμό ψυχολογικός, μέ σημείο αναφοράς τόν καλλιτέχνη, αλλά όπωσδήποτε μέ τήν πρόθεση νά αναπτύξει μιά θεματική αισθητική πού θά άναδεικνύει τίς αυτόνομες, προπάντων τίς μορφολογικές κατηγορίες τής τέχνης τόσο κοινωνικά όσο καί άπό την άποψη τού περιεχομένου. Τό βιβλίό ένδιαφέρεται γιά τίς άντικειμενικές διαμεσολαβήσεις πού συγκροτούν τό περιεχόμενο αλήθειας τού έργου, διχ γιά τή γένεσή του ή γιά άναλογίες καί συγκρίσεις. Ό σκοπός του ήταν φιλοσοφικός-αισθητικός, δέν έντασσόταν στήν κοινωνιολογία τής γνώσης. Εκείνο πού ένο-

χλούσε τό γούστο του Nietzsche σε σχέση με τό έργο του Wagner, ή κραυγάλέα επίδειξη, τό στομφώδες πάθος, τό καταφατικό καί παραπειστικό στοιχείο, πού φθάνουν μέχρι τά ένζυμα της τεχνικής των συνθέσεων του, είναι ένα καί τό αυτό μέ την κοινωνική ιδεολογία πού διακηρύσσουν τά κείμενά του. Αυτή την κατάσταση πραγμάτων την άποδίδει ακριβώς ή ρήση του Sartre ότι από τή σκοπιά του άντισημιτισμού δέν θά μπορούσε νά γραφεί κανένα καλό μυθιστόρημα (βλ. Jean-Paul Sartre, ό.π., σ. 41).

106α. *Reductio ad hominem*: άναγωγή κατ' άνθρωπον, μία επιχειρηματολογία πού δέν στηρίζεται σέ άντικειμενικούς άποδεικτικούς λόγους, αλλά περιορίζεται στην υποκειμενική πειστικότητα, είναι κομμένη καί ραμμένη στά μέτρα του έκάστοτε ανθρώπου. (Σ.τ.μ.)

106β. Τό κείμενο μέσα στίς άγκύλες έχει διαγράψει στό χειρόγραφο καί ή πρόταση έμεινε ημιτελής. (Σ. του επιμελητή του πρωτοτύπου)

107. Katesa Schlosser, *Der Signalismus in der Kunst der Naturvölker. Biologisch-psychologische Gesetzmäßigkeiten in den Abweichungen von der Norm des Vorbildes*, Κίελο 1952, σ. 14.

107α. Βλ. πύ πάνω, σημ. 16ι. (Σ.τ.μ.)

107β. Η ρήση είναι του Hegel. Η γλαύκα, προπάντων τής 'Αθήνας, συμβολίζει, όπως είναι γνωστό, τή σοφία καί κατά προέκταση τή φιλοσοφία, πού μέ τόν Πλάτωνα καί κυρίως τόν Άρισιότэлеη άναπτύχθηκε καί ωρίμασε όχι τόσο υπό τό φώς του χρυσού αιώνα, τή μέρα, αλλά μάλλον τό βράδυ, όταν ή Αθήνα είχε άρχίσει νά παρακμάζει ως πολιτική δύναμη. (Σ.τ.μ.)

108. Eduard Mörike, ό.π., σ. 703. [Η μετάφραση είναι πεζή, δέν ακολουθεί ούτε τό μέτρο ούτε τήν όμοιοκαταληξία. (Σ.τ.μ.)]

109. Βλ. Paul Valéry, *Œuvres*, τόμ. 2, σ. 565 κ.έ.

109α. Βλ. πύ πάνω, σημ. 93α. (Σ.τ.μ.)

110. Βλ. W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, ό.π., σ. 38 κ.έ.

110α. Hedwig Courth-Mahler (1867-1950), εμπορικότατη Γερμανίδα συγγραφέας: περισσότερα από 200 μυθιστορήματα καί πάνω άπό 30 εκατομμύρια αντίτυπα. (Σ.τ.μ.)

1 ΙΟβ. Βλ. πύ πάνω, σημ. 86α καί τό σχετικό χωρίο στό κείμενο. (Σ.τ.μ.)

111. Βλ. Th. W. Adorno, *Individuum und Organisation. Einleitungsvortrag zum Darmstädter Gespräch* 1953, στό *Individuum und Organisation*, έπιμ. F. Neumark, Ντάρμστατ 1954, σ. 21 κ.έ.

111α. *Abgesang*, τό τρίτο καί τελευταίο μέρος μιας στροφής στά τραγούδια των Γερμανών τρουβαδούρων (*Minnesänger*) μεταξύ του 12ου καί του 14ου αιώνα καί των λεγάμενων άρχιτραγουδιστών (*Meistersinger*) των δύο επόμενων αιώνων.

112. Arnold Gehlen, *Über einige Kategorien des entlasteten, zumal des*

ästhetischen Verhaltens, στο *Studien zur Anthropologie und Soziologie*, Neuwied και Βερολίνο 1963, σ. 70.

113. "Ο.π., σ. 69.

113α. Νοηματικός πυρήνας αυτής τής ρήσης του Wagner είναι ή καντιανή έννοια τής αυτονομίας του ατόμου, πού αναλαμβάνει τήν ευθύνη για τις πράξεις του και προσπαθεί νά ανταποκριθεί κάθε φορά στις απαιτήσεις του αντικειμένου, του πράγματος, χωρίς νά λαμβάνει τίποτε άλλο υπόψη. Προπάντων ό καλλιτέχνης, ό στοχαστής κ.λπ. όέν παράγουν για νά πουλήσουν ή για νά άρέσουν ή για νά άγαπηθούν, αλλά κινούμενοι από ένόιαφέρον για τό πράγμα και από προσωπική ευθύνη. Ό Ισχυρισμός του Wagner ότι αυτή ή στάση προσιδιάζει στους Γερμανούς (σέ αντίθεση πρόσ τους Άγγλοσάξονες και τους Γάλλους) έκανε τή ρήση προσφιλή, ένα σύνθημα του συλλογικού ναρκισσισμού. Ό Adorno άναφέρεται διεξοδικά σέ αυτή στο δοκίμιό του «Auf die Frage: Was ist deutsch» [Απάντηση στο ερώτημα: τί είναι γερμανικό], βλ. του ίδιου, *Stichworte. Kritische Modelle 2*, Suhrkamp 1969, σ. 102 κ.έ.

114. Βλ. W. Benjamin, *Schriften*, δ.π., τόμ. 1, σ. 372 κ.έ. και σ. 461 κ.έ.· βλ. άκόμη του Ιδιου, *Angelus Novus*, δ.π., σ. 239 κ.έ.

114α. Βλ. πίο πάνω, σημ. 7β. (Σ.τ.μ.)

114β. Ό Θέσπις ό τραγικός, θεμελιωτής τής δραματικής ποίησης, ανέβασε τό 534 π.Χ. τήν πρώτη τραγωδία. Η πρόχειρη, ίσως φορητή σκηνή, μέ τήν όποια ό Θέσπις συμμετείχε στά Διονύσια, καθώς και μία τροχοφόρος λέμβος (carrus navalis) μέ τό ξόανο του Διονύσου όδήγησαν τόν Όράτιο στήν πλάνη ότι ή «άμαξα του Θέσπιδος» ήταν ή περιφερόμενη σκηνή πάνω στήν όποία ταξίδευε ό Θέσπις «μεταφέροντας τά ποιήματά του πάνω στην άμαξα» (*Ποιητική τέχνη*, 276). (Σ.τ.μ.)

114γ. Η πουλημένη μνηστή είναι μία από τις πρώτες όπερες του Smetana. (Σ.τ.μ.)

115. Βλ. τό σχετικό παράθεμα στή σημ. 39 (Σ. του επιμελητή τής γερμανικής έκδοσης).

116. Βλ. Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne*, στο *Œuvres complètes*, δ.π., σ. 1153 κ.έ.

117. Johan Huizinga, *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, μτφρ. H. Nachob, Reinbek 1969, σ. 51.

118. Ο.π., σ. 127.

119. "Ο.π., σ. 140.

120. "Ο.π., σ. 29.

121. Ο.π., σ. 30.

122. Βλ. Thomas Mann, *Altes und Neues. Kleine Prosa aus fünf Jahrzehnten*, Φραγκφούρτη 1953, σ. 556 κ.έ.

123. Johan Huizinga, δ.π., σ. 31.

123α. Είναι προφανές ότι ολόκληρη ή παράγραφος αναφέρεται σέ μία τάση που άρχισε νά έπικρατεί μέσα στό φοιτητικό κίνημα τής γενιάς του 1968. (Σ.τ.μ.)

123β. Πρέπει νά συνεχίσουμε· βλ. πό πάνω, σημ. 86β. (Σ.τ.μ.)

124. Βλ. W. Benjamin, *Schriften*, ό.π., τόμ. 1, σ. 366 κ.έ.

124α. Βλ. πό πάνω, ένότητα Κατάσταση, παράγραφος «Ό Κανόνας τών άπαγορεύσεων», σ. 69. (Σ.τ.μ.)

125. Βλ. Th. W. Adorno, *Negative Dialektik* (΄Αρνητική διαλεκτική), δ.π., σ. 159 κ.έ. [Όπως δηλώνει καί ό τίτλος του βιβλίου, ή διαλεκτική δέν άποσκοπεί στήν άνάπτυξη μιας θέσης υπό τήν έννοια τής σύνθεσης πού, σύμφωνα με ένα προσφιλές πάγιο σχήμα, προκύπτει από τό σχήμα θέση-άντίθεση-σύνθεση, δηλαδή από τήν άρνηση τής άρνησης. Ό Adorno άπαλλάσσει τή διαλεκτική από μία τέτοια θετική άντίληψη, πού είναι πάντοτε κατάφαση μιας ασυμφιλίωτης, αντιφατικής κατάστασης πραγμάτων, καί αναθέτει στή διαλεκτική τόν ρόλο τής άρνησης, τής κριτικής τού κρατούντος, χωρίς νά ερωτοτροπεί μέ «έποικοδομητικές», «θετικές» ή συγκεκριμένες «προτάσεις» γιά τή «βελτίωση» τής υφιστάμενης κοινωνίας. (Σ.τ.μ.)].

126. Γιά τήν κριτική σύνοψη τών σχετικών θεμάτων τού κεφαλαίου ό συγγραφέας έπιθυμεί νά έκφράσει ιδιαίτερες ευχαριστίες στή δεσποινίδα Renate Wieland, συνεργάτιδα τού Φιλοσοφικού Σεμιναρίου τού Πανεπιστημίου Φραγκφούρτης.

127. Benedetto Croce, *Aesthetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft*, μτφρ. H. Feist καί R. Peters, Tübingen 1930, σ. 140.

128. Βλ. Melville J. Herskovits, *Man and His Work*, Νέα Υόρκη 1948.

129. Βλ. Paul Valéry, *Œuvres*, τόμ. 2, δ.π., σ. 681.

130. Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, β έκδοση, Μόναχο 1967, σ. 1.

131. Ό.π., σ. 3.

132. Ό.π., σ. 5.

133. Ό.π., σ. 8.

134. Βλ. Erik Holm, *Felskunst im südlichen Afrika*, δ.π., σ. 196.

135. Arnold Hauser, δ.π., σ. 4.

136. Βλ. Walther F.E. Resch, δ.π., σ. 108 κ.έ.

137. Βλ. Konrad Lorenz, Die angeborenen Formen möglicher Erfahrung, στο *Zeitschrift Für Tierpsychologie*, τόμ. 5, σ. 258· βλ. επίσης Arnold Gehlen, δ.π., σ. 69 κ.έ.

138. Βλ. Fritz Krause, δ.π., σ. 231.

139. Heinz Werner, *Einführung in die Entwicklungspsychologie*, Λειψία 1926, σ. 269.

140. Βλ. Fritz Krause, ό.π., σ. 223 κ.έ.

141. Ό.π., σ. 224.

141α. Μία από τις πολλές διατυπώσεις του νεαρού Marx με τις οποίες ή «έξανθρωπισμένη φύση» ταυτίζεται με τον «φυσικοποιημένο άνθρωπο», ο ολοκληρωμένος ανθρωπισμός με τον ολοκληρωμένο «νατουραλισμό». (Σ.τ.μ.)

142. Ivo Frenzei [λήμμα] Αισθητική, στο *Philosophie*, έπιμ. A. Diener και I. Frenzei, Φραγκφούρτη 1958 (Das Fischer Lexikon, τόμ. II), σ. 35.

143. Βλ. W. Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, δ.π., σ. 26 κ.έ.

144. Βλ. Th. W. Adorno, *Prismen*, δ.π., σ. 304 [σ. 250 τής ευρύτερα διαδεδομένης έκδοσης dtv, Μόναχο 1963. (Σ.τ.μ.)].

145. Βλ. Hegel, δ.π., Ιο μέρος, σ. 43 και αλλαχού.

145α. Η a posteriori (εκ των υστέρων) διαπίστωση στηρίζεται στην εμπειρία, ενώ ή a priori (έκ των προτέρων) κρίση στηρίζεται στον Λόγο, είναι μία γνώση ανεξάρτητη από την εμπειρία, έννοιολογική και απόλυτης ισχύος. (Σ.τ.μ.).

145β. Προ-κριτική (vorkritisch) είναι κάθε φιλοσοφία πριν από την Κριτική του καθαρών Λόγων, δηλαδή προτού έξετασθούν συστηματικά ή δυνατότητα, ή νομοτέλεια, ή προέλευση, ή ισχύς και τά όρια τής ανθρώπινης γνώσης, ενώ ή κριτική φιλοσοφία του Kant δέν άνεχόταν δογματικές κρίσεις. (Σ.τ.μ.)

146. "Αν παραβλέπουμε τή διδασκαλία περί ευαρέσκειας, πού πηγάζει από τον τυπικό υποκειμενισμό τής καντιανής αισθητικής, τά ιστορικά όρια τής αισθητικής του είναι περισσότερο όρατά στή θέση του ότι τό υπέροχο προσιδιάζει μόνο στή φύση, όχι στήν τέχνη. Η τέχνη τής εποχής του, τήν όποια σημάδεψε φιλοσοφικά, χαρακτηρίζεται από τό γεγονός ότι, χωρίς νά νοιάζεται γι' αυτόν και ίσως χωρίς νά γνωρίζει άκριβώς τήν ετυμολογία του, υιοθέτησε τό ιδανικό του υπέροχου, προπάντων ό Beethoven, τον όποιο δέν άναφέρει άλλωστε ούτε ό Hegel. Αυτά τά όρια τής αισθητικής του ήταν ταυτόχρονα μία διαχωριστική γραμμή έναντι του παρελθόντος και καθρέφτιζαν τό πνεύμα μιας εποχής πού περιφρονούσε, ως πρόσφατο παρελθόν, τό μπαρόκ και ό,τι από τήν 'Αναγέννηση έτεινε πρós αυτό. Βαθιά παράδοξο είναι ότι ό Kant πουθενά άλλού δέν πλησιάζει τόσο πολύ τον νεαρό Goethe και τήν επαναστατική άστική τέχνη όσο μέ τήν περιγραφή του υπέροχου· οί σύγχρονοί του ποιητές αισθάνονται τή φύση όπως και ό Kant και, εκφράζοντας τήν αίσθηση του υπέροχου, τής έδωσαν μάλλον καλλιτεχνικό παρά ήθικό χαρακτήρα. «Τολμηρά, προεξέχοντα και θαρρείς άπειλητικά βράχια, στοιβαγμένα σύννεφα στον ουρανό, πού περνούν σκορπώντας βροντές και άστραπές, ήφαιστεια μέ όλη τήν καταστρεπτική τους ενέργεια, τυφώνες πού αφήνοιντν πίσω τους χαλάσματα, ό άπέραντος ώκεανός πού έξανίσταται, ένας ψηλός κα-

ταρράκτης ενός μεγάλου ποταμού και άλλα παρόμοια κάνουν την ικανότητά μας να αντίσταθούμε να μοιάζει με μία ασημαντη λεπτομέρεια μπροστά στη δική τους δύναμη. 'Αλλά όσο πιο φοβερή είναι η θέα τους, τόσο πιο έλκυστική είναι για μάς, αρκεί μόνο να βρισκόμαστε σε ασφάλεια- και μάς άρέσει να αποκαλούμε αυτά τα πράγματα υπέροχα, επειδή αυξάνουν την ψυχική μας δύναμη πάνω από το συνηθισμένο μέτρο της και μάς κάνουν να ανακαλύψουμε μέσα μας μία Ικανότητα αντίστασης εντελώς διαφορετικού είδους, από την οποία άντλούμε το θάρρος να αναμετρηθούμε με τη φαινομενική παντοδυναμία της φύσης». (Kant, δ.π., σ. 124 [Κριτική της κριτικής ικανότητας, § 28]).

147. «Τό υπέροχο όμως μπορούμε να τό βρούμε και σε ένα άμορφο αντικείμενο, εφόσον τό φανταζόμαστε ή μας δίνει την άφορμή να τό φαντασθούμε άπεριόριστο και παραταύτα να τό νοήσουμε ως όλότητα». (Ο.π., σ. 104 [Κριτική της κριτικής ικανότητας, § 23]).

148. Βλ. Donald Brinkmann, *Natur und Kunst. Zur Phänomenologie des ästhetischen Gegenstandes*, Ζυρίχη και Λειψία 1938, άπανταχού.

148α. Εννοεί την *Ästhetik des reinen Gefühls* (Αισθητική του καθαρού συναισθήματος) του Hermann Cohen (1912). (Σ.τ.μ.)

149. Βλ. Arthur Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, έπιμ. W. von Löhneysen, τόμ. 2. *Die Welt als Wille und Vorstellung II* (Ο κόσμος ως βούληση και παράσταση), Ντάρμστατ 1961, σ. 521 κ.έ.

149α. Η *άεροπροοπτική* (Luftperspektive, aerial perspective, perspective aérienne) λαμβάνει υπόψη την άλλαγή των χρωμάτων με την αύξηση της απόστασης.

150. Βλ. Hanns Gutman, *Literaten haben die Oper erfunden*, στο *Anbruch* 11 (1929), σ. 256 κ.έ.

150α. Εννοεί τό *Καλοσυνγερασμένο κλειδοκύμβαλο*. (Σ.τ.μ.)

150β. Βλ. πιο πάνω, σημ. 50α. (Σ.τ.μ.)

150γ. Nil admirari: μηδέν θαυμάζειν, να μην άπορώ για τίποτε. Η ρήση άποδίδεται στον Πυθαγόρα από τον Πλούταρχο, τον Κικέρωνα και τον Όράτιο ως άπάντηση στο ερώτημα σχετικά με τον στόχο των μελετών του. (Σ.τ.μ.)

150δ. Βλ. πιο πάνω, κεφ. «Φαινομενικότητα και έκφραση», παρ. «Έκφραση και μίμηση». (Σ.τ.μ.)

151. Βλ. Th. W. Adorno, *Noten zur Literatur III*, β' έκδοση, Φραγκφούρτη 1966, σ. 161.

152. Βλ. Pierre Boulez, *Nécessité d'une orientation esthétique*, στο *Zeugnisse. Theodor W. Adorno zum sechzigsten Geburtstag*, έπιμ. Max Horkheimer, Φραγκφούρτη 1963, σ. 334 κ.έ.

152α. Ο Schönberg έγραψε την *Harmonielehre* τό 1911, άφού είχε ήδη έγκαταλείψει την τονικότητα. (Σ.τ.μ.)

153. Βλ. Johann Gottlieb Fichte, *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*, επιμ. F. Medicus, Ντάρμστατ 1962, τόμ. 3, σ. 31 (Erste Einleitung in die Wissenschaftslehre).

154. Βλ. Th. W. Adorno, *Drei Studien zu Hegel*, δ.π., σ. 138 κ.έ. και ο. 155.

155. Βλ. Max Horkheimer και Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*, δ.π., σ. 196 κ.έ. (Ελληνική μετάφραση, νήσος, Αθήνα 1996, σ. 306 κ.έ.).

155α. Σχετικά με αυτή την έκφραση του Baudelaire βλ. W. Benjamin, *Σάρλ Μπωντλαίρ. Ένας λυρικός στην άκμή του καπιταλισμού*, Άλεξάνδρεια, Αθήνα 1994, προπάντων σ. 157 κ.έ. (Σ.τ.μ.)

156. Βλ. Th. W. Adorno, *Noten zur Literatur I*, στ' έκδοση, Φραγκφούρτη 1968, σ. 73 κ.έ.

157. Βλ. Th. W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*, β' έκδοση, Reinbek 1968, σ. 226.

157α. Dada: εκεί-έκει, νά-νά! (Σ.τ.μ.)

157β. Τόδε τι, έτσι άποκαλούσε ό Άριστοτέλης τό συγκεκριμένο άτομικό ον, «αυτό τό είναι», τό haec ή haecceftas των Σχολαστικών («αυτότητα»), τό μόνο υπαρκτό γιά τόν νομιναλισμό. Βλ. επίσης σημ. 57κ. (Σ.τ.μ.)

158. Βλ. Th. W. Adorno, Über das gegenwärtige Verhältnis von Philosophie und Musik, στό *Filosofia dell'arte*, Ρώμη και Μιλάνο 1953 (Archivio di filosofia, επιμ. E. Castelli), σ. 5 κ.έ.

158α. Transzendental: υπερβατικός, μέ τήν έννοια του προεμπειρικού, πού ταυτόχρονα καθιστά δυνατή τήν εμπειρία· transzendent: υπερβατικός, μέ τήν έννοια τού μετεμπειρικού, τού επέκεινα τής εμπειρίας, αυτού πού δέν μπορεί νά γνωσθεϊ εμπειρικά. (Σ.τ.μ.)

158β. Φιλοσοφία τού στοχασμού (Reflexionsphilosophie) άποκαλεί ό Hegel κάθε φιλοσοφία πού, διακρίνοντας τό νοεϊνάπό τό είναι, επιχειρεί νά ορίσει τά αντικείμενα μέσω υποκειμενικής νοητικής εργασίας πάνω στην εμπειρία. Σέ αντίθεση πρós αυτή, ή φιλοσοφία τής ταυτότητας, γιά τήν όποια τό νοεϊνκαί τό είναι είναι ένα και τό αυτό, θέλει νά κατασκευάσει τήν πραγματικότητα μέσα στην αυτόκίνηση τής ίδιας τής σκέψης. Ό Hegel όρίζει τό ίδιο τό είναι ως νοεϊν, ως σκέψη, και αντίστροφα· ψυχή και σώμα είναι ένα και τό αυτό, τό σώμα είναι ή εξωτερική πλευρά τής ψυχής. Κάθε είναι έχει μία εσωτερική πλευρά (είναι δι' εαυτό) και μία εξωτερική (είναι δι' άλλα). (Σ.τ.μ.)

158γ. Τό πολυσυζητημένο παράθεμα είναι μία πάγια έκφραση πού σημαίνει ότι αυτά τά έργα θά έχουν τήν άναμενόμενη βαρύτητα ώστε νά γείρει ή πλάστιγγα πρós τό επιθυμητό μέρος, ότι θά επιδράσουν άποφασιστικά στην κρίση τών άλλων, καθώς θά είναι ή πεμπτούσια τής σκέψης του. (Σ.τ.μ.)

158δ. Οί όροι παρατακτικός και υποτακτικός προέρχονται από τό συν-

τακτικό. Ἡ σύνταξη κατά παράταξη (μέ παρατακτικούς συνδέσμους) συνδέει συντακτικά ισότιμες προτάσεις, ενώ ἡ σύνταξη καθ' υπόταξη συνδέει μιά κύρια πρόταση μέ μιά ἢ περισσότερες δευτερεύουσες, ἐξαρτώμενες ἀπό τήν κύρια. Βλ. καί σημ. 63γ. (Σ.τ.μ.)

158ε. Σύμφωνα μέ τόν Hegel οἱ έννοιες κινούνται, αναπτύσσονται, αἰρουν τήν ένυπαρκτὴ αντίφαση, περνούν στό αντίθετό τους, μέ τό όποιο συνευρίσκονται σέ μιά άνώτερη έννοια, καί ό διανοητής παρατηρεῖ απλώς τίς αὐτοαναπτυσσόμενες έννοιες χωρίς νά παρεμβαίνει παραγωγικά. Μιά τέτοια έννοια δέν εἶναι άσφαλώς μόνο μιά υποκειμενική παράσταση ἢ αντίληψη, κάτι πού τό «θέτει» τό υποκείμενο, αλλά ἡ οὐσία τοῦ πράγματος, τό εἶναι καθ' έαυτό. Άπό τό εἶναι καθ' έαυτό ἡ έννοια αναπτύσσεται στό εἶναι καθ' έαυτό καί δι' έαυτό, στην αὐτοσυνείδητὴ έννοια. Ὁ φιλόσοφος κοιτάζει απλώς καί καταγράφει αὐτή τὴ διαδικασία. (Σ.τ.μ.)

158ζ. Βλ. Th. W. Adorno, *Parataxis. Zur späten Lyrik Hölderlins*, μιά διάλεξη στήν Hölderlin-Gesellschaft, 7/6/1963. Ἡ διευρυμένη εκδοχή περιλαμβάνεται στό τοῦ ίδιου *Noten zur Literatur*, ο.π. (Σ.τ.μ.)

158η. Individuum ineffabile: τό άφατο άτομο, τό μεμονωμένο ον ἢ πράγμα πού δέν εκφράζεται από μόνο του, τό μόνο πραγματικό σύμφωνα μέ τούς νομιναλιστές. Μιά ταυτιστική κρίση ορίζει, αναγνωρίζει, ταυτίζει κάτι ως κάτι, δηλαδή θέτει τό περιεχόμενο τοῦ υποκειμένου καί τοῦ κατηγορήματος ως ταυτόσημα. Χωρίς ταυτιστικές κρίσεις εἶναι μάλλον αδύνατον νά σκεφθούμε. Καί όμως κάθε πράγμα εἶναι μοναδικό καί άνεπανάληπτο καί μόνο βιάζοντάς το μπορούμε νά τό ταυτίσουμε μέ κάτι άλλο, μέσω ταξινομήσεων, κατηγοριοποίησης, υπαγωγῆς σέ κάτι υπερκείμενο. Ὁ Adorno θέλει νά δικαιώσει τὴ μοναδικότητα τών πραγμάτων καί, αντιθετικιστικά, προσπαθεῖ νά τοὺς δώσει τὴ γλώσσα πού τοὺς λείπει (άφατο), νά τά βοηθήσει ώστε νά εκφρασθούν.

158θ. Πόρος (έλληνικά στό κείμενο): πέρασμα, πρόσβαση. (Σ.τ.μ.)

Ἑρμηνεύματα

- Abraham, K. 635
 Altenberg, P. 127
 Anders, G. 264
 Apollinaire, G. 24
 Αριστοτέλης 345, 374,404,405, 614-15, 628,639,644
 Atget, E. 105
 Bach, J.S. 110-11, 186,245,271,275,294, 312, 317, 339, 342, 355-56, 358, 360-61,373, 375,498,567
 Bachofen, JJ. 15,638
 Bacon, F. 433,637
 Baudelaire, Ch. 25, 36,4648, 71, 78, 92, 141, 151, 162-63, 199, 230, 277, 327, 380,402,408,437,460,466,504-505, 535.542.544.595.618.644
 Baum, V. 531
 Beaumarchais, P.-A. C. de 411
 Becken, S. 39,56,62-65,88,146,163,200, 221, 231-33, 253, 263-65, 336, 371, 380, 398, 423-24, 460, 510, 537-38, 541,545,571,584,612,614,633,635
 Beethoven, L. van 27,76,87,152,172,177, 187, 192, 201-202, 243, 297, 303, 315-16,320,333,337,341,351,354,360-61, 365,370,374-76,379,409,415-16,428, 430, 459, 470, 480-81, 491, 503, 518, 540,587,601,624,628,642
 Benjamin, W. 50, 53, 67, 86, 104-105, 139,141,151, 163,176,196,202,251, 300, 311, 329, 332-33, 348, 370, 431, 446, 461, 465-67, 472, 505, 507, 525-26, 541, 544, 570, 595, 606, 617-18, 623,632,634
 Benn, G. 88
 Berg, A. 83, 351, 364-65, 456, 469, 514, 606,608,616
 Bergson, H. 126,229,549,621
 Berlioz, H. 75, 333, 365,370
 Bloch, E. 73
 Βολταίρος 394,532
 Borchardt, R. 45,123,607
 Boulez, P. 367,575-76
 Brahms, J. 469,498
 Brecht, B. 43, 56, 64, 71, 78, 105, 142, 174, 213-14, 253, 257-58, 277, 349, 356, 374 , 383-84, 394, 411-12, 418-20,432,446,505,524,619,636-37
 Breton, A. 166
 Bruckner, A. 44,327,498
 Büchner, G. 80, 332,616
 Γκόρκι, Μ. 437
 Cage, J. 265
 Carossa, H. 80
 Carroll, L. 428
 Celan, P. 371,542,544
 Cervantes, M. de 58,420
 Chopin, F. 38,498
 Cimabue 358
 Claudius, M. 330
 Cocteau, J. 72,501
 Colette, S.G. 529,531-32

- Corot, J.-B. 124
 Croce, B. 339, 341,454,54849,560
 d'Alembert 137
 D'Annunzio, G. 405
 d'Aureville, B. 437
 Dali, S. 388
 Da Vinci, L. 25
 de Gaulle, Ch. 431
 Debussy, C. 45,260,324,336,363,509,521
 Dewey, J. 564,593
 Dilthey, W. 152,581,627
 Durkheim, E. 607
 Eichendorff, J. von 103
 Eisler, H. 619
 Eliot, T.S.431
 Εμπεδοκλής 628
 Επίκουρος 98
 Ernst, M. 435,5W
 Ευρυπίδης 96, 393
 Ζντάνωφ 104,431
 Fichte, J.G. 291,577-78,630,637
 Flaubert, G. 71,330,483
 Francesca, P. della 358,567
 Freud, S. 25,29, 113,204, 312,635
 Frisch, M. 91
 Frobenius, L. 474,549
 Fromm, E. 613,626
 Gaugin, P. 333
 Gehlen, A. 522,552
 Geiger, M. 559
 George, S. 38,94,166,179,300,402,421-
 22,618
 Gide,A. 180
 Giotto 358
 Goethe, J.W. von 129-31, 199, 260, 277,
 292, 306,317,320,329,396,420,505,
 573,600, 620-21,635,638,642
 Grab, H. 271
 Greco (Δ. θεοτοκόπουλος) 80,332,616
 Guys, C. 535
 Haag, K.H. 233
 Halm, A. 342
 Hauptmann, G. 437,617
 Hauser, A. 551-52
 Haydn, F.J. 337, 377, 379
 Hebbel, C.F. 126, 136, 330
 Hebel, J.P. 115, 330
 Heidegger, M. 174
 Hegel, G.W.F. 14, 17, 23, 32, 34, 37, 40,
 56, 65-66, 80, 88, 95-96, 114, 116-17,
 120-21, 129-38, 143, 146, 158, 160-62,
 166-67, 175, 185, 187, 190-92, 197,
 205, 250, 254, 256-58, 260, 272, 277,
 280,283,289,292, 305, 308, 339, 341,
 350, 352-53, 372, 376-77, 418, 424,
 447, 449, 452-54, 460, 464-68, 500,
 505, 529, 534, 54041, 548, 560-62,
 564,567,575-80,591-93,595-99,621-
 24,627,639,642,64445
 Herskovits, M.J. 550,554
 Hitler, A. 43,52,93
 Hugo, V. 46
 Hofmannsthal, H. von 38,402
 Hölderlin, F. 76,133,325,408,610
 Holm, E. 551-52
 Ησίοδος 622
 Huizinga, J. 537-39
 Humboldt, W. von 129-30
 Husserl, E. 127,483,629
 Huxley, A. 437,475
 Ibsen, H. 169,402,437,476,582
 Ionesco, E. 584
 Ιπποκράτης 618
 Jochmann, K.G. 567
 Joyce, J. 55,256,483
 Jung, C.G. 152
 Kafka, Fr. 32-33, 38, 44, 195, 219, 333,
 390-91,514,538,54445,561,571
 Kahnweiler, D.H. 271,509
 Kant, 1.21,28-31,83, 93, 107, 110, 114-
 17, 120-21, 127, 130, 137, 160, 162,
 164, 167, 170-71, 190, 199, 202,216.
 218, 240, 254, 262, 280-83, 291-92,

- 306, 333-35, 338, 343, 369, 416, 451,
457, 468, 487, 562, 576-77, 589, 595-
98, 617, 619-20, 625-26, 632, 642
Κανρίνοκυ, Β. 154, 250, 256, 352, 496, 623
Kierkegaard, S. 23, 202-203, 256, 335,
486, 578, 595
Κικέρων 643
Klages, L. 152, 251
Kleist, H. von 390
Klee, P. 44, 68, 112, 147, 216, 375, 436,
491, 494, 623
Kraus, K. 116, 127, 165, 179, 257, 531, 630
Krause, F. 475, 552-53
Krenek, E. 514
Kuhn, H. 14
Kümberger, M. 44, 380

Laforgue, J. 25
Lagerlöf, S. 234
Lautréamont, Comte de 332
Leibniz, G.W. von 400, 478, 613, 617
Liebruck, B. 598
Ligeti, G. 268
Locke, J. 473
Loos, A. 55, 89, 108, 112, 617
Lorenz, K. 522, 552
Lucács, G. 82, 168, 244, 253, 271, 320,
394, 432, 510, 545, 560

Maeterlinck, M. 405, 459, 524
Mahler, G. 80, 322, 336, 374
Mallarmé, S. 52, 74, 166, 543¹⁴
Malraux, A. 431
Manet, E. 71, 163, 460, 493
Mann, Th. 259, 316, 538, 624
Mannheim 636
Marcuse, H. 428, 626
Marx, K. 277, 288, 328, 352-53, 386, 413,
433, 442, 595, 637, 642
Masson, A. 388, 435, 469, 508
Mautz, K. 352
Mendelsohn, M. 28
Mendelssohn-Bartholdy, F. 495
Meunier, E. 390
Meyer, Th. 172
Meyrink, G. 44
Michelangelo 192
Milton, J. 386
Mondrian, P. 107, 205
Mörike, E. 214, 502
Mozart, W.A. 36, 243, 277, 302, 374-75,
394, 430, 498, 518-19, 567, 627, 633,
636, 638

Ναπολέον 337
Newman, E. 45
Nietzsche, Fr. 16, 90, 94, 97, 127, 178,
224, 236, 249, 290, 346, 396, 437, 446,
476, 481, 574, 630, 635, 639
Novalis 634

Offenbach, J. 531
Olbrich, E. 612
Ὁράτιος 58, 640, 643

Palladio, A. 110
Paul, J. (Johann Paul Friedrich Richter)
620
Pentz, L. 148
Pfitzner, H. 80
Picasso, P. 52, 62, 85, 185, 271, 304, 367,
403, 434, 436, 438, 485, 504, 510
Pissarro, C. 52, 123
Πλάτων 147¹⁹, 219, 344-45, 404, 503,
556, 623, 639
Πλούταρχος 643
Poe, E.A. 44, 46, 130, 211, 230, 504
Poincaré, H. 633
Pound, E. 431
Proust, M. 116, 123, 178, 180, 229, 234,
256, 320, 483, 509, 570
Puccini, G. 355, 530
Πυθαγόρας 643
Puvis de Chavannes 71

Ratz, E. 406
Ravel, M. 316
Ραφαήλ 567
Riegl, A. 111, 251, 290
Riesman, D. 203
Rembrandt 27, 192

- Renoir, P.-A. 123
 Resch, W. 474,551
 Rilke, R.M. 196,403
 Rimbaud, A. 17, 46, 48, 67, 88, 92, 165,
 327,402-403,535,624
 Rosenkranz, K. 88
 Rossini, G. 185,636
 Rousseau, J.J. 117
 Saint-Saens, C. 45,509
 Saint-Simon, Comte de 137,370
 Sartre, J.-P. 402,411,434,584,639
 Scharoun, H. 85
 Schelling, F.W.J. von 90, 114, 134, 138,
 162,225,377,578
 Schikaneder, E.M. 455
 Schiller, F. von 56, 58, 114-15, 260, 277,
 335,384, 397,536,615
 Schlegel, Fr. 612
 Schlosser, K. 552
 Schnabel, A. 183
 Schoen, E. 59
 Schönberg, A. 19, 38, 45, 49, 62, 72, 79,
 83, 85, 164, 200, 237, 246, 253, 272,
 322, 350, 365-66, 392, 432, 436-37,
 459,511,514,546,575,598,616,643
 Schopenhauer, A. 37, 179,237,239,257,
 582,629
 Schubert, F. 78, 131, 195, 274, 294, 297,
 321,498,621
 Schumann, R. 288,314
 Shakespeare, W. 56, 87, 129, 362, 419,
 432-33,637
 Sibelius, J. 80
 Simmel, G. 562
 Sisley, A. 123
 Smetana, B. 640
 Solger, K.W.F. 130
 Sombart, W. 46
 Speiser, F. 475
 Zetcl Xiv, 1.431
 Stein, E. 246
 Stendhal 526,613
 Steuer mann, E. 426,514
 Stifter, A. 395-96
 Stockhausen, K.H. 52, 75,273, 303
 Storm, Th. 469
 Strauss, R. 75, 327, 364-66,491,531
 Στραβίνσκυ, Ι. 71, 306,456,505
 Strindberg, A. 169,432,437,459
 Sudermann, H. 423
 Szondi, P. 543,612
 Thoma, H. 80
 Τολστόι, Α. 156, 338,409
 Toscanini 33
 Trakl, G. 213,491-92
 Τρότσκι, Α. 287
 Turner, J.M.W. 80
 Ulbricht, W. 431
 Valéry, P. 22,52, 144,242,275,278,298,
 309,316,367,372,385,488,493,502,
 504,543,550,591,603
 Van Gogh, V. 80,256,258
 Venosa, G. da 80
 Verdi, G. 355
 Verlaine, P. 77,120,260
 Vermeer, J. 257, 320
 Vico, G. 432
 Vischer, F.T.W. 175,223
 Wagner, R. 99, 175, 179, 224, 261, 290,
 336,411,430,498,524,627,639-40
 Warburg, A. 20,595
 Weber, M. 46,101,202,627,631
 Webern, A. 83, 140, 252, 274, 308-309,
 360, 367,511,514
 Wedekind, F. 24, 44, 82, 145, 150, 156,
 524,572
 Wemer, H. 553
 Wilde, O. 38,405
 Williams, C.214
 Wittgenstein, L. 348,538
 Zeising, A. 245
 Zola, E. 390,422
 Zweig, St. 77

Ερμηνεία

- action painting 75,375
άκαλαισθησία, βαναυσότητα 32, 350,
365, 393,636 (βλ. καί άμουσος)
άλεατορική μουσική 56,75, 375
άμεσότητα 34, 37, 63, 70, 113-14, 118,
125-27, 134, 159-60, 167, 174, 179,
203-204, 216, 230, 274, 317-18, 371,
392, 410, 415-19, 513, 536, 566, 569,
581,586,592-93,601
άμουσος 27, 33, 103, 127, 207, 209, 426,
465 , 467, 556-58 φλ. καί άκαλαι-
σθησία)
άντιτέχνη 59,63
άπομαγικοποίηση 69,86, 101, 105,108-
109, 137, 142, 149, 379,420,436,504
άπόσπασση 39, 73, 98, 144, 153, 180, 194,
204,216,232,249,262,275,346,356,
382,402,409,419,424,430,456,467,
481, 488, 525-26, 532, 551, 561-63,
571,582,586
άποκαλλιτεχνικοποίηση 39-40,86,109,
141,209, 310,416,454-55,467,536
άπόσπασμα, άποσπασματικός 87,159,
213,253,319,323,355,517,605-606,
609-12
apparition 144-51,157,168
άρμονία, άρμονιστικός 27, 31, 39, 45,
51, 58, 72-73, 88, 91-92, 106, 109,
112, 130, 135, 148-50, 168, 176, 186-
93, 250, 267-73, 287, 297, 317, 327,
340,343, 357,378, 392,400,442,453,
469, 478, 485, 493-95, 519, 575, 580,
597.602.617
αρχαϊκή, πρωτόγονη, προϊστορική τέ-
χνη 88, 90, 98, 194, 220, 279, 355,
358-59,548,551,554-55,597, 632
άρχιτεκτονική 66, 85, 318,532
ασχήμια, άσχημος 87-96, 123, 128, 165,
390,402,420,442,463-64
άτομοποίηση 54, 64, 82, 237, 276, 286,
291,309, 315, 320, 325, 329, 339^19,
363, 379, 395, 440, 472, 515-16, 522-
23,589,614,629
αυθεντικότητα 18, 58, 64, 110, 132, 168,
220,257,271,274,285,291, 306, 341 -
42, 345, 359-60, 371, 375 , 387, 394,
396, 427, 481-82, 502, 512, 514, 519,
528,533
αύρα 67, 86, 104-105, 141-42, 151, 180,
183, 364, 465-67, 525-26, 544, 567,
570.617
αυτόματη γραφή 56
αυτόνομη τέχνη 17,20-21, 32,41,83,93,
108, 112-14, 121, 137,203,213, 239-
40, 256, 310, 330, 339, 357, 361, 368,
382-88, 398, 403, 411, 414, 421, 429,
435,448,469,513,520,524,530,533,
555,586,617, 638
αφαίρεση, άφηρημένος 48, 77, 127, 135,
143, 146, 154, 160, 164-74, 187-89,
202-203,210,222,227,233,239,242,
255-56, 260, 263, 270-74, 279-84,
292,297-98, 308-10, 314-15, 323-26,

- 333, 339, 352, 360-63, 388, 392, 402, 406-408, 411, 421, 427, 431, 435, 438, 493-95, 513-14, 522-23, 527, 530-32, 537, 545, 560, 567, 571, 576, 581, 584, 589-90, 600, 610, 624-28
- βαναυσότητα, βλ. άκαλαισθησία
Bauhaus 112, 575
- γούστο, καλαισθητική κρίση 27, 32, 71, 80, 117, 130, 170-71, 200, 255, 279-81, 283-84, 334, 413, 418, 420, 453, 455-56, 478, 484, 521-22, 561, 576, 578, 581, 633, 639
- commedia deH'arte 236, 346
- οιακόσμηση, διακοσμητικός 20, 38, 55, 86, 113, 188, 205, 221, 241, 262, 402, 434, 484, 498, 505, 522-23, 552, 614, 617, 633
- διασκέδαση, διασκεδαστικός 17, 39, 76, 78, 93, 144, 160, 208, 407, 416, 429-30, 432, 526, 529-32
- είδη τέχνης, αισθητικά είδη 42, 74, 143, 148, 254-55, 286, 310, 339, 342^6, 355-56, 375, 382, 449, 464, 521, 602
- εικαστικές τέχνες 19, 23, 26-27, 61, 63, 71-72, 78, 88-89, 91, 96, 111, 122-24, 130-31, 145-46, 160, 172, 180, 187, 209, 216, 235, 244, 247, 251, 256-58, 261, 268, 272, 275, 287, 294, 296, 304-305, 320, 355, 357-58, 370, 375, 388, 392, 399, 431, 435-36, 463, 485, 494-96, 508-10, 541, 544, 548, 550-51, 554-55, 567, 594, 598, 615, 621, 625, 628, 632
- εκθεσιακή αξία της τέχνης 86
- έκπνευμάτιση 34, 82, 91, 94, 139, 145, 155, 160-67, 197-98, 205-206, 212, 225, 314, 334, 359-60, 405, 418, 468-72, 618
- έκπραγμάτιση 34, 37, 40, 47, 59-60, 85, 100, 105, 112, 123-25, 139, 149, 154-55, 162, 168, 171, 176, 181, 191, 204, 250, 264, 286-88, 300, 305, 312, 333, 362, 366, 372, 391, 406-408, 420, 427, 440, 465, 475-77, 4%, 502, 543, 550, 554-58, 565, 568, 577
- έμπορευματοποίηση, έμπορευματικός 40, 47-48, 133, 203, 332, 405, 429, 527-29, 532
- ένότητα 50, 60, 67, 71, 95-100, 103, 106, 135-39, 143, 148, 159, 168-71, 178, 183-85, 190, 213-21, 225-27, 231-35, 239-43, 247, 251-54, 264-70, 276, 281-83, 289, 299-305, 317-21, 325-26, 333, 341, 348-50, 356, 364, 373, 398, 419, 434, 438, 446, 455, 463, 470, 509, 517-21, 550-54, 579, 617, 621-22 {βλ. καί έτερογένεια)
- ένταση 88, 99-100, 107, 157, 163, 165, 172-73, 200, 203, 227, 234-35, 260, 272, 278, 301, 303, 309, 311, 319, 348, 372, 403, 405, 411, 435, 492-96, 511, 547, 570, 576, 603
- έξπρεσιονισμός 52-53, 61-62, 85, 104, 107, 161, 166, 180, 198, 201, 253, 267, 286, 288, 309, 352, 389, 459, 496, 544, 590, 617
- επικοινωνία 19-20, 24, 36, 49, 133, 191, 196, 213, 239, 250, 267, 287, 333, 358, 367, 383, 403, 412, 420, 434, 450, 534-35, 543, 557, 602
- έρμητική τέχνη 133, 179, 182, 212, 250, 306-308, 420, 522, 539, 542-44, 588
- έτερογένεια 22, 100, 158, 163, 169, 183, 186, 191, 238, 246, 251, 256, 266, 270, 301, 324-25, 346, 375-79, 392, 554, 560, 571, 579, 598 {βλ. καί ένότητα)
- ζωγραφική, βλ. εικαστικές τέχνες
- ήδονισμός, ηδονικός 31, 36-37, 78-79, 135, 167, 292
- θέατρο 45, 59, 64, 91, 146, 175, 178, 188, 203, 217, 233, 253, 264, 373-74, 384, 398, 418-19, 422-23, 498-99, 570-72, 581, 584, 598, 635, 637
- ίμπρεσιονισμός 35-36, 52, 80, 95, 122-

- 24, 163, 245, 266, 275, 333, 357, 371, 496,510,567-68,634
- ισορροπία 22,62, 73, 85, 87-88, 98, 100, 133,143,151, 185, 191,209,260,270, 284-85, 302, 330, 348^9, 374, 388, 474, 493, 503, 507, 518 (βλ. καί Ομοιόσταση)
- Jugendstil 38, 154, 201, 266, 402, 405, 437,459-60,476,494,535,543, 623
- καθαρή τέχνη, καθαρότητα στην τέχνη 39, 71,98, 136, 180-81,278, 310, 314, 372,385,422,430,454,494,506,542, 579, 587, 591 (βλ. καί ή τέχνη γιά την τέχνη)
- καλαισθητική κρίση, βλ. γούστο
- κατασκευή, κατασκευαστικός, κατασκευασσιμότητα 51,55-56, 68,83-87, 106-108, 123, 144, 158, 160, 170, 176, 184, 196, 200-201, 205-206, 222, 238, 243, 267, 284, 292, 295-97, 305, 319, 337, 340, 357, 362, 377, 380-81, 403, 414, 419, 433-38, 465, 491, 494, 512, 515, 540, 546, 550-53, 563, 579-80, 602, 615, 626, 631 (βλ. καί κον-στρουκτιβισμός)
- κινηματογράφος 16, 33, 86, 105, 123, 146,265,267,328-29, 368,581
- κιτς 28, 66, 71, 91, 113, 122, 131, 207, 257, 293, 350, 403, 406, 469, 530-33, 541-42,588
- κλασικισμός, νεοκλασικισμός 15,91, 137, 206, 232, 275-79, 298, 302-303, 338,351, 353, 378, 392,405,454,458, 494,503-506,513,518,531,567
- κρίση τής τέχνης, βλ. παρακμή τής τέχνης
- κονστρουκτιβισμός 107, 267-68, 380, 392, 436, 485, 514 (βλ. καί κατασκευή)
- κυβισμός 24, 52, 85, 145, 266, 367, 372, 435,508-10,595
- κωμωδία, κωμικό 53, 71, 97, 146, 207, 252, 325, 337-39, 379, 382, 411, 424, 437,571-72, 633, 636
- λατρευτική λειτουργία/άξια τής τέχνης 13, 86,220,484
- λειτουργισμός 85,179,459,617
- μαγεία, μαγικός 14-15,20,26, 34,41,48, 63, 66, 81-84, 90, 95, 101-102, 108-10, 122, 132, 143, 145, 148, 150,204,210, 220,224-26,233-34,239^44,278,290-91, 296, 301, 308, 332, 335, 345^48, 367, 384-86, 391, 394-95, 398, 401, 404,460, 468,475,483,488,504, 508, 512, 515, 525, 536, 538, 542, 551-58, 570,573,582-83,590-91,600,619,623
- μανιερισμός 43,509,571
- μετουσίωση 18,22,24,28, 31,40,90,93, 98, 133, 145, 166, 177, 181,203, 207, 225,228,239,250,270,275, 318, 334, 382-83, 388, 404-10, 426, 430, 442, 473, 493, 499, 505, 508, 515, 531, 535-40,544,557,573,581,595,635
- μίμηση, μιμητικός 40, 46^47, 61, 81-86, 98-102. 108, 113, 160, 163, 169-71, 176, 182-83, 193-207,216-20,224-38, 245, 248, 257-60, 267, 278, 289, 298, 310-14, 319-21, 325, 328, 340, 348, 363-65, 371-72, 414-15, 419, 423, 431, 436-40, 468-71, 474, 483, 486, 488-89, 492, 514, 533, 536, 550, 555-58,570,591,628, 643
- μόδα, συρμός 25, 68, 70, 293, 304, 326-27, 397,460,534-36, 575
- μοντάζ 105-106, 230, 265-69, 429, 434, 438,458,539
- μοντέρνα τέχνη 44,49,68, 75-77,80,82, 105, 158, 162-65, 170, 180, 183, 201, 238, 243-44, 256, 259, 261-62, 273-75, 279, 310-11, 317, 333, 338, 350, 360, 366, 399, 433, 435-38, 442, 504-505,515,541,571,576
- μορφή καί περιεχόμενο 20, 51, 132, 157, 242-45, 249-50, 253-54, 278,

- 303, 323, 390, 402, 405, 415, 424, 433, 436, 492-94, 537, 595-99, 610
- μορφοποίηση 42, 77, 95-99, 153, 170, 246-48, 321, 324-25, 329, 344, 350, 368, 373, 375, 377, 390, 392, 394, 408, 412, 424, 439, 469, 489-90, 493, 497-98, 518, 520, 530, 558, 584
- μουσική 17, 20, 25-28, 32-33, 36, 38, 45, 48-51, 56, 59, 72-83, 86, 91, 98, 105, 110, 129, 131, 135, 139², 145, 150, 152, 159-61, 169, 172, 175-77, 180, 183, 186-87, 192-%, 201-203, 207-12, 216-18, 223-24, 236-38, 243⁸, 253-56, 261, 265, 267, 271-75, 285-288, 2%, 299, 306-10, 314-22, 336, 340-42, 355-60, 364-67, 370-79, 384, 392, 394, 399, 409, 414-15, 423, 427-30, 453, 456, 458, 471, 481, 485, 492-98, 511-12, 518-22, 529-30, 548, 568, 570, 582, 585, 587, 594, 597-98, 607, 614-16, 619, 625-28, 633-37
- μπαρόκ 43, 53, 251, 495, 498, 642
- μυθιστόρημα, πεζογραφία 32, 58, 62-63, 103, 180, 1%, 229, 271, 342, 373, 379, 384, 390, 395-%, 422, 531-32, 560, 571, 582, 624, 635, 639
- νατουραλισμός 121, 180, 215, 346, 390, 422-23, 437, 550-52, 625, 642
- νέα αντικειμενικότητα 204, 498, 617
- Νέο, τό 44-51, 54-57, 64-66, 76, 272, 294, 405, 458-62, 509, 521, 541, 571, 589
- ντανταϊσμός 61-62, 182, 263, 309, 423, 540, 543, 590
- ομοίωση 73, 100, 235, 249, 270, 379, 493, 4% {βλ. καί ισορροπία}
- όμορφιά, βλ. ώραϊο, τό
- όπερα 42, 83, 302, 306, 341, 355-56, 454, 518, 567, 616, 627, 636, 640
- παρακμή, κρίση τής τέχνης 17, 100, 102, 113, 166, 180, 244, 310, 353, 372, 406, 454, 470-71, 503, 520, 533, 541 {βλ. καί τέλος τής τέχνης}
- παράλογο, τό 56-57, 101, 199, 205, 222, 237, 264-65, 474, 573, 584, 625
- παραστατικότητα, παραστατικός 164-74, 248, 255, 259, 360, 371, 388, 435-36, 466, 485, 519, 544, 594, 619
- πεζογραφία, βλ. μυθιστόρημα
- περιεχόμενο αλήθειας 183, 220, 229, 261, 273, 293, 326-33, 336, 354, 358, 361, 365, 370-72, 385, 388, 394-%, 409, 412, 420-21, 426, 439, 454, 470, 476-82, 505, 527, 533, 544, 556, 564, 573-74, 583, 585, 594-95, 599, 603, 606, 611, 638
- ποίηση, ποιητικός 38-39, 41, 46⁴⁷, 56, 63, 65, 122, 142, 163, 174, 1%, 214, 251, 253, 257, 260-61, 285, 347, 352, 356, 371, 380, 421-22, 542⁴, 548, 550, 564, 592, 595, 610, 615, 618, 625, 629, 630, 634, 636, 640
- πολιτιστική βιομηχανία 39, 41, 76, 86, 207, 250, 327, 352, 384, 405-406, 413-17, 423, 430, 449, 454-55, 469, 475, 501, 511, 526-28, 532, 540, 564-68, 576, 582, 597, 626, 629-30
- προέλευση τής τέχνης 16, 37, 241, 431, 475, 479, 508, 537, 548-558, 590-91, 601
- πρωτοπορία, πρωτοποριακός 48, 52-53, 174, 186, 201, 263, 312, 337, 352, 387, 426, 431-32, 458, 485, 499, 561, 575, 611
- ρεαλισμός 22-23, 63, 71, 93, 103, 137, 146, 162, 166-68, 178-80, 191, 194, 202, 224, 325, 365, 382, 390-91, 400, 403, 423-27, 435-41, 475, 480, 484, 544⁵, 554-55, 619 {βλ. καί σοσιαλιστικός ρεαλισμός, νατουραλισμός}
- ρόκ-έντ-ρόλ 540
- ροκοκό 195
- ρομαντισμός, νεορομαντισμός 15, 38, 43, 47, 78-80, 103-105, 109, 118, 129, 147, 163, 180, 199, 203, 250, 255, 266.

- 272, 278-79, 291, 294, 314-15, 350, 402,436,503-505,551-53,634
- σός 32, 50, 150, 169, 256, 267, 312, 388, 436,485,539,571
- σοσιαλιστικός ρεαλισμός 22-23, 86, 100,384,424,431,545 (βλ. καί στρατευμένη τέχνη)
- σουρρεαλισμός 53,61, 78, 104-105, 166, 371, 388,435,494,504,508,539,571
- spleen 76,94, 165, 183, 199
- στρατευμένη τέχνη 153, 183, 214, 383, 394,411,417 (βλ. καί σοσιαλιστικός ρεαλισμός)
- στυλ, στιλιστικός, στυλιζάρισμα 38,62, 137, 376, 382-84, 423, 521-23, 551-55,614
- συμβολισμός 166, 300,402,552
- συνοχή 139-40, 149, 172, 184-85 , 206, 237,242,244,247,261,269,273,277, 288-89, 307, 315 , 321, 342-43, 370, 386,432,463,469,478,482,506,529, 532,546,565,587,638
- συρμός, βλ. μόδα
- τέλος τής τέχνης 18, 65, 166, 228, 289, 353,540-42,567,569-80 (βλ. καί παρακμή τής τέχνης)
- τέχνη για τήν τέχνη, ή (l'art pour l'an) 21, 286, 380, 385, 402-403, 406, 437, 542 (βλ. καί καθαρή τέχνη)
- τεχνοτροπία 20, 46, 96, 110, 192, 236, 271, 349-52, 363-64,508,521,535
- τζαζ 109,202,368,540,619
- τραγωδία, τραγικό 22, 58, 71, 174, 222, 337-39, 393-94, 408^09, 484, 560, 571-72, 640
- trompe Tool 188,625
- τσίρκο 145^6,275, 316,473,486,632
- τυχαίο, τό 56, 73, 76, 81, 87, 107, 112, 134, 140, 153, 159-61, 168, 173, 177, 183, 189-90, 200, 215, 236, 262-69, 284,293,299, 309, 317, 323, 343, 346, 356, 359-60, 365, 368. 374-77. 427, 445-49, 453, 460, 492, 509, 576, 596-97,615,622,629
- υπέροχο, τό 28, 37, 93, 117, 127, 130, 160, 163-64, 197, 256, 333-38, 416, 451,457,468, 642-43
- φαινομενικότητα, φαινομενικός 40, 51-52, 57, 61, 65, 76, 82, 86-87, 107-108, 140, 146-51, 169, 176-93, 197-203, 224-29, 237-38, 265-69, 285, 288, 290, 315 , 317, 334, 337-38, 349, 365 , 376, 380, 385-86, 395-96, 400-405, 416-17, 425, 428, 436, 439, 454, 472-82, 519, 523-28, 535, 537, 551, 570,578,586,590, 605-606
- φαντασμαγορία 179-83,224, 322,438
- φетиχισμός 34,40,49,59,83-84,109,133, 169, 176, 185, 198,292, 313, 332, 354, 369, 374, 385-88, 419-21, 429, 454, 477,494,501-502,525,539,570,573
- φορμαλισμός 91-92, 97, 129, 135, 137, 224, 244, 249, 274, 299, 314-15, 435, 494,519,595,637
- φουτουρισμός 431,540
- φωβισμός 80,164, 366
- φωτογραφία 104-105, 195, 265-66, 349, 384,439,572,614,619
- ψευδαίσθηση 177-83, 188, 306, 367, 384, 440
- ώραίο, τό, όμορφιά 27-28, 58, 87-100, 112-42, 147-49, 160-65, 170, 229, 240, 272, 281-82, 305 , 319-23, 335, 390, 396, 402, 426, 438-39, 451, 463-65, 468, 476, 481,-82, 491, 494, 512, 522, 531, 540-44, 559-63, 592, 596, 613, 632,638

Όλα τά έργα τέχνης, ή τέχνη στό σύνολό της, είναι βίνηματα· αὐτό ἐξόργιζε ἀνέχαθεν τη θεωρία τής τέχνης...

ΤΗ. Ψ. ΑΟΟΛΝΟ

Έργο σέ ἐξέλιξη, πού ό αιφνίδιος θάνατος τού συγγραφέα ἐμπόδισε τήν ἀποπεράτωσή του, ή *Αισθητική* θεωρία φωτίζει πολυπρισματικά τίς σχέσεις τής τέχνης μέ την κοινωνία, την ιστορία, τη γλώσσα, τη λατρεία, τήν τεχνική. Στό κείμενο αὐτό, πού ό Άντόρνο θεωρούσε ἀπό τά σημαντικότερά του, βρίσκεται σέ πλήρη ἀνάπτυξη ένας πυκνός ιστός φιλοσοφικών στοχασμών, κοινωνιολογικών παρατηρήσεων καί πολιτικών θέσεων, μέ άξονα τήν αισθητική: ἀναγνώριση τής αφετηρίας τής τέχνης στήν κοινωνική ζωή ἀλλά καί υπεράσπιση τής αυτονομίας της ἀπέναντι σέ αὐτήν* ἀνατρεπτική κριτική τών καθιερωμένων αισθητικών κατηγοριών τού ωραίου, τής μορφής, τού περιεχομένου, τής μίμησης, τής άρμονίας, Τής ένότητας* καταγγελία τής πολιτιστικής βιομηχανίας* αλλά καί επιφύλαξη ἀπέναντι σέ ἀπατηλές μορφές πρωτοπορίας* άμφισβήτηση κάθε προσπάθειας Άναστήλωσης τού παραδοσιακού καί ένθερμη Υποστήριξη τής μοντέρνας τέχνης, πού πραγματώνεται <πά έργα μοναδικών δημιουργών όπως ό Προύστ, ό Μπέκετ, ό Σάϊνμπεργκ, ό Κλέε ή ό Τσελάν...

Ό Άντόρνο σκόπευε νά χρησιμοποιήσει ως μότο ού βιβλίου έναν άφορισμό τού Σλέγκελ: «Σέ αὐτό ού άποκαλείται φιλοσοφία τής τέχνης λείπει συνή- ένα από τά δυο: ήΓήπλοσοφία ή ή τέχνη». Η αὐτής τής ἀνέλπιστης